

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE

BACHARELADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
HAB. AUDIOVISUAL

LUPE LEAL
(LUIZ FELIPE ARAÚJO LEAL)

ITINERÁRIO DA IMAGEM:
O GESTO DE OLHAR E
A IDENTIDADE DO INTÉRPRETE TEATRAL

Orientação:
Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva

Brasília
2014

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE**

**BACHARELADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
*HAB. AUDIOVISUAL***

**LUPE LEAL
(LUIZ FELIPE ARAÚJO LEAL)**

**ITINERÁRIO DA IMAGEM:
O GESTO DE OLHAR E
A IDENTIDADE DO INTÉRPRETE TEATRAL**

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado à Faculdade de Comunicação da
Universidade de Brasília, como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharel na habilitação Audiovisual.

Orientação:
Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva

**Brasília
2014**

Seguir

Tem um pé, que é meu, encostado sobre o outro e um sente o outro: pé. Estou desacostumado a ser uma coisa acostuada a ser. Nada de lamentação

por sobre a angústia, uma dança sapateia

uma dança une eu-aqui ao sim de ser. Morro daqui a alguns anos-meses-dias como dizem por aí e me desintegro deste pé. Serei, quem sabe, chão. Forte a minha presença. Tenta resgatar sua coisice. Explode e rende e canta para desaparecer o ser, contido no seu em-si. Evoco mãães, papais, casas e bocas do inferno. Que a alma possa ser coletiva, coletada do mundo-mais-que-o-eu. Eu estou de passagem, devo admitir ao padre, ao psicólogo. Quanto menos eu, mais para lá me encaminho. Tenho funções misteriosas. Sigamos por uma estrada bonita! Bonita! Algos se abriram e coisas entram nos espaços vazios provocando frutificação. Um presente. Nisto tudo que aflige, desejando pesar, um pensamento se desocupa e voa. Voa esse pano, a ideia e as sobras disso. Não fiquei, não ficarei, não tenho o dom de permanecer. Estou me desintegrando e integrarei os demais. Renuncio ao crescimento. Para além de tentar uma prostituição, irei rumo ao olhar, sempre ao olhar, no limite de um triunfo que não é meu. Quanto menor, melhor. Desfaz-se o muro, resta a passagem, o benefício da contagem, da experiência útil e eu nem mesmo pude ser incluído, porque estou fora do círculo, do desenho. Voltei a borrar no todo. Logo estarei ansioso novamente. Logo me integrarei. Logo serei eu, para morrer e morrer e morrer e tentar morrer para continuar nas coisas.

Agradeço.

RESUMO

Esta pesquisa parte do reconhecimento de um problema de comunicação que tem o corpo humano como lugar de evidência. Discute aspectos do olhar, como gesto de engajamento desse corpo no espaço e no tempo, ao que se segue a reflexão sobre os modos de, a partir da experiência do olhar, potencializar a comunicação entre seres humanos; e entre eles e as coisas do mundo. O lugar de potência comunicacional do corpo é entendido, aqui, como consistência; e encontra no intérprete teatral o evidenciamento dessa característica, configurada, em seu ofício, como uma ética.

PALAVRAS-CHAVE: olhar; gesto; presença; artes do movimento; ética; consistência.

SUMÁRIO

1.Introdução	1
2. Comunicar existência	7
2.1 Intenção, contenção,	9
constrangimento	
2.2 Olhar dominante	14
3. Vazio	16
3.1 Ser no mundo das	16
coisas	
3.2 Dar o vazio	22
4. Consistência	26
4.1 Constituição	26
4.2 <i>Propostas</i> para um	32
gesto consistente	
5. Olhar de ator	40
6. Conclusão	53
7. Referências bibliográficas	54
8. Anexos	55

1. INTRODUÇÃO: OBSERVAR PROBLEMAS

Há algum tempo estou interessado pelo mundo de maneira mais consciente. Começo este trabalho, a partir de uma pesquisa inicial no percurso da minha graduação em Audiovisual, em que abordei *Espaço e afeto no Campus Darcy Ribeiro* da Universidade de Brasília. Essa minha pesquisa anterior, que de certa forma é a mesma que esta, buscava verificar a possibilidade de se realizar o que chamei de um *mapeamento afetivo*¹ de um espaço determinado, de forma que o resultado desse procedimento pudesse acenar para caminhos de criação artística como intérprete teatral.

A busca por estabelecer condições para a realização desse procedimento me fez atravessar uma reflexão em que reconheci minha inclusão como sujeito no conjunto das materialidades a serem consideradas. Tratei de materialidades, me referindo às "coisas do mundo"², assumindo para o universo um caráter físico que, independentemente de se tratar ou não de seu único tipo de comportamento, me parece determinante para a experiência humana em termos de autoconsciência.

A assunção desse caráter, fez movimentar uma reflexão que partiu de uma experiência pessoal concreta, que se repetia quase diariamente ao longo dos anos em que estudei e portanto vivenciei o cotidiano na UnB. Na altura do relatório de pesquisa, narrei da seguinte forma tal situação: *O ICC (Instituto Central de Ciências), também conhecido como Minhocão, é um prédio que desenha um arco de leve curvatura ao longo de 720 metros de comprimento, dividido em duas alas, com três andares cada. Nos deslocamos em toda a sua extensão, tendo a possibilidade de enxergar dezenas*

¹ Acredito que um *mapeamento afetivo do espaço* passa por um *mapeamento afetivo do próprio sujeito no instante de seu engajamento no espaço*. Deve considerar a *organicidade* estabelecida entre os dois e os demais elementos presentes. Qualquer outro elemento cuja presença gere impacto sobre o corpo desse sujeito irá alterar a qualidade dessa organicidade. O *mapeamento* pode ser, portanto, por si só, um *exercício de presença*, já que exige do indivíduo um *gerenciamento da própria consciência*. Esse texto é parte das conclusões a que cheguei em minha pesquisa anterior.

² Para Gumbrecht as *coisas do mundo* designam "Todos os objetos disponíveis 'em presença'" (2010, p. 13), o que guarda uma relação com a ideia de um *acesso imediato* a tais objetos. *Presença*, nesse caso, "não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refer-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa 'presente' deve ser tangível por mãos humanas - o que implica inversamente que deve ter impacto imediato em corpos humanos." (idem)

de metros à frente de onde caminhamos. Por conta dessa condição, sempre me via interpelado pela presença de alguém que caminhava distante de mim, construindo uma situação em que íamos em direção um ao outro, nos contemplando e nos evitando numa duração muito particular, que só culminaria no momento em que de fato cruzássemos os caminhos.

O ponto de chegada dessa primeira reflexão significou retornar a tal vislumbre inicial, anterior à pesquisa acadêmica, por diversas vezes e de diversas maneiras, para enxergar na situação que vivi uma qualidade de inquietação que associei ao *desejo por presença*³. Neste trabalho retomarei a ideia de "produção de presença"⁴ que tomei de Hans U. Gumbrecht e que suponho atravessar noções de materialidade e potencial expressivo para então chegar ao lugar de consciência que acredito estar vinculado ao potencial criativo do intérprete teatral.

Estou indo portanto de um gesto – especialmente o gesto performado pelo olhar – à percepção de materiais de criação artística. Do gesto de olhar, posto em relação a outro olhar na extensão do *Minhocão*, até a potência de criação de um novo objeto, uma nova imagem que decorre, portanto, de um primeiro instante em que o sujeito se permitiu ex-por⁵. *Imaginei* assim, que poderia vir a continuar minha pesquisa, buscando assumir um *itinerário da imagem*⁶ como questão primordial, tendo em vista que o gesto pleno de observar⁷ dá início a um movimento de dedução de um caminho de produção

³ Considero que a ação de observar seja um gesto de engajamento do sujeito no presente, sendo portanto um exercício de presença. Ou melhor ainda, representa um desejo por presença.

⁴ "(...) uso produção no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de "trazer para diante" um objeto no espaço. Aqui, a palavra "produção" não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, "produção de presença" aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos "presentes" sobre corpos humanos." (GUMBRECHT, 2010, p. 13)

⁵ Retomo também aqui uma reflexão sobre a dimensão da *experiência*, por oposição à dimensão da *informação*. Para Jorge LarrosaBondía, a *experiência* é um terreno que supõe o risco: "Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a "o-posição" (nossa maneira de opormos), nem a "imposição" (nossa maneira de impormos), nem a "proposição" (nossa maneira de propormos), mas a "exposição", nossa maneira de "ex-pormos" ". (BONDÍA, 2002, p. 25)

⁶ Condidero a *imagem poética* não como um fenômeno da visualidade, mas como um lugar da experiência em que "a alma afirma a sua presença" (BACHELARD, 2008, p. 6).

⁷ Considero relevante incluir aqui que a origem da palavra observar, de *observare*, expressa uma relação de *cuidado* com o objeto observado, que me interessa profundamente.

artística por parte do intérprete teatral. Para além do gesto inicial como um ponto de partida, tal itinerário parece ajudar a evidenciar certos lugares entre o "mundo das coisas" e o corpo humano, que interessam para considerações em torno de uma ética do intérprete-criador teatral, assegurada pelo diálogo entre corpo humano e autoconsciência (desse corpo sobre si mesmo) e também entre corpo humano e consciência das coisas, da *coisidade* do mundo, ou seja, um reconhecimento do caráter material do mundo tangível.

Por meio dessa abordagem, considero a experiência humana que acontece no espaço (associado ao tempo), assumindo que no corpo o espaço assume seu *lugar*. O lugar é o espaço permeado pelo afeto⁸. O lugar é um modo de *acessar* o espaço, fundado na intimidade. Por meio dessa qualidade de conexão, o espaço pode deixar de ser um arranjo de "coisas" fragmentadas, codificadas, supostamente dispostas, para se tornar uma substância que, a despeito do sentido da visão humana, tem infinitas configurações e plenitudes: está além (ou mesmo aquém) da visibilidade. Sobre tal substância indefinida começo a supor que seja sempre mais interessante não administrar o menor esforço na tentativa de dimensioná-la, esperando, por outro lado, que isso acontecerá "inevitavelmente". Está estabelecido um jogo convulso:

Lucrécio quer nos escrever o poema da matéria, mas nos adverte, desde logo, que a verdadeira realidade dessa matéria se compõe de corpúsculos invisíveis.

(CALVINO, 1990, p. 20)

Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.

(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31)

Tendo em vista a perspectiva de uma ética de se imiscuir no espaço que é operada e exercitada pelo teatro, é possível pensar que, efetivamente, quanto menor o

⁸ Para Baruch de Espinoza, os afetos são "as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou reduzida" (2005, p. 197). O que me interessa na consideração de afetos (ou *paixões*) é colocar em discussão a ação do sujeito no espaço, pensando a *natureza dessas paixões*, de qual falou Espinoza, e a implicação disso numa discussão sobre como os seres humanos se comunicam. Como intérprete teatral, me inquietar com a questão da natureza dos afetos me parece fundamental.

esforço investido no sentido de dar ao acontecimento presente um semblante conhecido, mais *impacto* sofrerá (como uma paixão) o corpo do observador por parte das *presenças* envolvidas. Isso, no entanto, pode não dizer nada em relação à projeção de energia desse mesmo corpo em direção ao espaço (*devolvendo* a ele), a partir desse contingente energético que lhe atravessou. Podemos pensar que o *mero* reconhecimento passivo do instante já é potente para que o sujeito seja provocado pela massa de materiais que o tangencia. Trata-se de uma qualidade do olhar pela qual me interesse crescentemente: olhar que se lança para o tempo presente, evidenciado no espaço, no arranjo das coisas visíveis e invisíveis. Um olhar que mais recua do que avança sobre as coisas e que acaba por testemunhar o tal “vazio que nos olha” e que “em certo sentido, nos constitui”, como fala Didi-Huberman (op. cit., loc. cit.).

O interesse por essa constituição comum entre as coisas do mundo e os corpos humanos é que me leva a pensar sobre tal vazio como uma *potência natural das coisas* e me perguntar em que condições essa mesma potência pode ser investida a partir de corpos humanos. Idealizo um caminho que possa perceber de que maneira o gesto de olhar em contato com a materialidade do mundo chega à consciência humana a ponto de poder ser *re-produzido* pelo corpo, a partir dessa referência sensível que foi adquirida. Nesse caminho de que falo, o intérprete teatral aparece como referência radical de um sujeito para quem muito importa a busca por ir se *assemelhando* à realidade das coisas, situando-as no próprio corpo por meio de equivalências diversas.

Esclareço que quando falo em materialidades, minha principal fonte de referência, em princípio, são os *objetos do meu cotidiano*: os móveis, a arquitetura, a terra que alguém revira. A pele, os olhos e a gola da camisa desse alguém. Digo também: a aparente razão de uma *coisa* e, sabe-se lá, também os pensamentos como raios plenos de verdade, cruzando o espaço. Também as possíveis várias camadas energéticas que escapam à sacação do olho: fragmentos da integridade de uma *coisa*.

Nesse caminho, como alcançar tal qualidade de olhar? Como *dispor-se* a essa relação com o mundo exterior ao corpo? Há de fato *um vazio constituinte* no objeto visível, que independe da própria visibilidade? Ou devo supor que a massa material, e

nós junto, não indica nada mais a não ser aquilo que evidentemente⁹ movimenta? Mora aqui uma tensão fundadora de fetiches¹⁰, sendo que esse é também o lugar do despertar do desejo por conhecimento (pelo desconhecido), o lugar da ambiguidade, em que experimentamos uma natureza das coisas dita dual, que eu diria ser mais aprazível como *fantasmas*¹¹ de dualidades – alma, corpo; invisível, visível; fundo, forma; sentido, presença; feminino, masculino; nada, tudo; etc. etc. etc. – e que dão vida a uma qualidade de diálogo que parece constituir o movimento da coisidade, ou seja, nós no mais ordinário cotidiano e para aquém e além disso, o universo em seu movimento total. Essa dinâmica também me interessa para tentar escapar da alienação em qualquer direção que queira me arrastar, de modo que eu possa saltar de uma posição à outra: ora considerando alma, ora corpo, ora ambos, ora o invisível, ora o visível, ora ambos, o que significa estar considerando mais o movimento impulsionado pelos pares de lugares do que a magnitude particular de cada um.

Podemos por um lado flertar com as coisas e *dar corda* a um pensamento que se inicia na relação com um objeto ou com alguém, procurando entendê-los, dominá-los, devorá-los, como que para suprir certa carência gerada por imaginar *borrões*, um “nada” cuja ocorrência mental corresponde a uma profunda abstração, o que corresponderia a um desejo por *fixar imagens*, dando-lhes sentido. Por outro lado,

⁹ *Evidência* me interessa como *EVIDENS*, do latim: “claro, óbvio, perceptível”. Também *EX-*, “fora”, mais *VIDENS*, de *VIDERE*, “ver, enxergar”, embora não creia que *ver* e *enxergar* signifiquem um mesmo gesto.

¹⁰ Tomei conhecimento, de passagem, de um conceito criado por Bruno Latour, por meio do artigo “A obra de Bruno Latour: A modernidade e a modernização no Brasil e na Amazônia”, (SÁNCHEZ, Camilo Torres in: Rev. Bras. Agroecologia, v.2, n.1, fev. 2007). O conceito é denominado *fetichismo*. O fetichismo é uma conjunção do *fato* e do *fetichismo*. Para ele, ocorre que na contemporaneidade já “não existe nenhuma realidade sem representação” reafirmando a necessidade de reunir os objetos e os sujeitos na descrição da sociedade” (p. 185). Latour ressalta que “as rupturas que o processo da modernização criou entre os mundos da vida humana e natural, e suas esferas foram produzidas para “separar” e “manter” quotas de poder de grupos, e que estas esferas e suas praticas de legitimação devem ser olhadas como praticas de manutenção do poder.” (idem) Essa reflexão me interessa por indicar um processo de crescente predominância dos *efeitos de sentido* em detrimento dos *efeitos de presença*, que encaro a partir de Gumbrecht, que vê na “moderna cultura ocidental” “um processo gradual de abandono e esquecimento da presença” (GUMBRECHT, 2010, p. 15). Para ele, o *sentido* tem a ver com o ato interpretativo e a *presença* com o impacto imediato das coisas do mundo sobre corpos humanos. Falarei bastante sobre isso mais adiante.

¹¹ Digo *fantasmas* porque acredito que o *movimento oscilatório* entre os aspectos usualmente entendidos como opostos dialéticos, mas isolados, não se dá exatamente de maneira pendular, de um a outro, mas sim de maneira indefinida, mista, como que bruxuleando.

podemos justamente buscar permanecer nos *borrões*: nada imaginar, insistir no domínio puro da sensação, sofrer as presenças. Assim fugir de quando tudo parece turvar a imaginação e escravizá-la, a obrigando a existir sempre de maneira operante, religiosamente ativa, ou melhor, interpretativa. Me parece justo assumir que a imaginação não mereça ser escrava da moralização, uma sede por dominar o espaço e o tempo. Por isso talvez seja interessante cultivar o desafio de *não imaginar*¹², assumindo desde logo sua inviabilidade, mas considerando os benefícios de passear por essa dinâmica fantasmagórica das dualidades, que nasce desse intento.

Essa perspectiva, vista deste ponto de partida, me desperta a sensação de poder indicar que, a partir do olhar como gesto que inicia um engajamento com aquilo que excede o corpo, se possa pensar uma ética do intérprete teatral que assuma a diversificação dos seus saberes, a partir de uma prática de *amparar-se* e *desamparar-se*. Aqui, mais uma vez valorizando a qualidade do que é contraditório, oscilatório e *fantasmagoricamente* dual.

"A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo." (CALVINO, 1990, p. 21)

Esse percurso no meu corpo nasce também de uma experiência do olhar que narrei no início deste texto, e que por não estar restrita ao *Ceubinho*, ou sequer à Universidade de Brasília ou ao Brasil, mas sim por ser do domínio da minha identidade e experiência vital, me faz crer que seja uma questão da condição humana, das condições de nossa natureza e que se vê problematizada na sociedade contemporânea. Encaro como um *problema de comunicação* o fato de que a relação entre os indivíduos na contemporaneidade exiba tantos truncamentos e tenha um caráter tão fragmentário. Desejo relacionar essa percepção a uma questão de gerenciamento da própria consciência, questão que se situa entre o gesto de olhar e a qualidade de expressão de um sujeito. Para tal qualidade, o intérprete teatral servirá como referência maior.

¹² No sentido de cultivar *não desejar saber*.

2. COMUNICAR EXISTÊNCIA

Não nutro muitas dúvidas de que o gesto humano se assuma como um fenômeno comunicativo. Uma pessoa é, para mim, um conjunto de qualidades de energia em movimento. Isso, por efeito da razão, pode ser encarado como um temperamento, um caráter, um tipo, uma figura, uma personagem, uma persona ou uma pessoa propriamente dita, um indivíduo: um fenômeno que se traduz numa identidade.

A questão da identidade tem o corpo como meio pelo qual se concretiza, o que coloca os corpos humanos como “objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade”(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30)que venha a ser experimentada pelo sujeito.

Aprender a tornar-se um agente competente – capaz de se juntar aos outros em bases iguais na produção e reprodução de relações sociais – é ser capaz de exercer um monitoramento contínuo e bem-sucedido da face e do corpo. O controle corporal é um aspecto central do que ‘não podemos dizer com palavras’ porque é o referencial necessário para o que podemos dizer (ou podemos dizer de maneira significativa) (GIDDENS, 2002, p. 57)

Anthony Giddens trata o estágio da modernidade que vivenciamos hoje como um momento de efervescência das identidades. O mundo da *modernidade tardia*, como a caracteriza, é aquele que atravessou as promessas que instituíram a modernidade como o advento das novas estruturas organizacionais – percebidas como o capitalismo, o industrialismo, e o conjunto de efeitos relacionais que chamamos de globalização – e atingiu um período de extremo dinamismo para o sujeito e para a sociedade, de que a *reflexividade*¹³ é característica central. O que me interessa na

¹³ A noção de *reflexividade* equivale a dizer que para o sujeito na contemporaneidade é cada vez mais central pensar a si mesmo num movimento de intensa atualização da própria identidade: “A modernidade é uma ordem pós-tradicional em que a pergunta “como devo viver?” tem tanto que ser respondida em decisões do cotidianas sobre como comportar-se, o que vestir, o que comer – e muitas outras coisas – quanto ser interpretada no desdobrar temporal da auto-identidade.” (GIDDENS, 2002, pp. 20-1)

discussão entre *modernidade e identidade*¹⁴ é justamente situar a crise do corpo no que diz respeito a sua potência comunicacional, ou seja, expressiva, reconhecendo a modernidade como um momento de múltiplos estímulos atingindo um mesmo corpo, ou seja, *mobilizando a identidade* de cada um.

A reflexividade do eu, em conjunto com a influência dos sistemas abstratos, afeta de modo difuso o corpo e os processos psíquicos. O corpo é cada vez menos um "dado" extrínseco, funcionando fora dos sistemas internamente referidos da modernidade, mas passa a ser reflexivamente mobilizado. O que pode parecer um movimento geral em direção ao cultivo narcisista da aparência corporal expressa na verdade uma preocupação muito mais profunda com a "construção" e o controle ativo do corpo. Há aqui uma conexão integral entre o desenvolvimento corporal e o estilo de vida — manifesta por exemplo na busca de regimes corporais específicos. Mas fatores muito mais amplos são também importantes, como reflexo da socialização de mecanismos e processos biológicos. Nas esferas da reprodução biológica, da engenharia genética e de vários tipos de intervenção médica, o corpo está se tornando uma questão de escolhas e opções. E essas não afetam apenas o indivíduo: há conexões próximas entre aspectos pessoais do desenvolvimento corporal e fatores globais. Tecnologias reprodutivas e engenharia genética, por exemplo, fazem parte dos processos mais gerais da transformação da natureza num campo da ação humana. (GIDDENS, 2002, p. 15)

Vemos um corpo num sistema amplo de afecções, ou paixões, a que podemos vincular uma relação de contemplação do mundo em contraponto com uma outra de consumo massivo de ideias, ou seja, da conformação de um imaginário também extremamente dinâmico. Essa modernidade é o berço do sujeito *perdido* entre imagens, acostumado a – ou mesmo escravizado por – uma ética da descartabilidade, que equivale a dizer baixo gerenciamento das ideias que consome.

Como é que esse sujeito *iconofágico* olha para o mundo e o que ele vê? O que vê para além do que está evidente? O que pressupõe o seu gesto de olhar?

Honestamente, não considero que esse sujeito moderno, cercado de estímulos, esteja habituado apenas à aparência das imagens ou ao consumo superficial de ideias. Não estou tratando especificamente da frivolidade, ou seja, de casos de pessoas que

¹⁴ Título que leva o trabalho de Giddens de que falo, na tradução brasileira. No inglês diz *Modernity and self-identity*, que poderia ser traduzido literalmente para *Modernidade e autoidentidade*.

não se interessam pelas *coisas* ou que não nutrem desejo por se aprofundar nelas, mas fundamentalmente do que as pessoas fazem *a partir* do que consomem e assimilam. Ou seja, do que se *tornam capazes* a partir das experiências que vivenciam.

2.1 INTENÇÃO, CONTENÇÃO, CONSTRANGIMENTO

Quando caminhava pelo *Minhocão* da Universidade de Brasília, me via num espaço de relação onde a experiência da troca de olhares iniciava em mim um processo incômodo de questionar a minha plenitude no decorrer do encontro com o outro, ainda que por breves segundos. A maneira como a minha presença e a de outra pessoa se tornava mais ou menos significativa e impactante me gerou crescente curiosidade no sentido de compreender se era possível reduzir a sensação de *desencontro comunicativo* que me tomava em cada acontecimento do tipo.

Em primeiro lugar, tinha consciência de que essa outra presença suscitava em mim muita reflexão, ainda que momentânea, sobre *quem* era aquela figura diante de mim e, para além disso, *no que estava pensando* no decorrer da nossa relação. Qual era o comentário existencial, por assim dizer, que formulava enquanto nos afetávamos.

Parto do princípio de que a mera disposição de corpos humanos presentes no espaço já faz estabelecer uma situação comunicativa, se ambos puderem potencialmente se perceber pelos sentidos. Essa situação pode variar no que diz respeito à sua plenitude, ou seja, sua aparência pode equivaler mais ou menos àquilo que é formulado no interior do indivíduo, no conjunto da sua abstração. Me pareceu sempre presente e perceptível que essa troca de olhares continha uma componente de contenção, como se pelos olhos fosse possível flagrar que alguém tenha algo que *poderia estar* colocando em evidência, mas que não o faz por não ter clareza *do que* seria ou *de como* o faria por meio de seu corpo: gesto, presença, expressão.

É preciso, para que essa reflexão se desenvolva, assumir que, de fato, estamos tratando de situações de comunicação interrompida, o que quer dizer que em benefício de uma manutenção da própria estabilidade, uma pessoa consciente ou inconscientemente faz interromper o processo que leva de sua abstração à concretização do gesto comunicativo no corpo.

Essa característica estaria exacerbada na contemporaneidade, uma vez que encontramos dificuldade em administrar com clareza o contingente de estímulos recebidos no cotidiano e gerenciar as escalas extremamente relativas de espaço e de tempo, entre realidades tangíveis pelo corpo e realidades do domínio da suposição, da interpretação, da imaginação significativa, da fantasia consciente e dos territórios sustentados pela virtualidade. Essa circunstância de *realidades descontinuas*¹⁵, nas palavras de Giddens, me parece ser potencializadora do desafio de dar coerência à diversidade das experiências vividas no dia a dia, para configurar uma identidade pessoal de que se possa estar ciente.

Também é preciso considerar que uma identidade seja dinâmica, assumindo o movimento de reflexividade do sujeito que resulta numa demanda constante por atualização, em que se torna mais complexo situar-se numa posição em que se possa agir de maneira consistente, ou seja, sabendo quais forças, referências, recursos são investidos por si mesmo em prol da formulação de uma *mensagem corporificada*.

Giddens discute de maneira muito interessante o traço de equivalências entre a organização dos sistemas macroestruturais que definem a contemporaneidade e a organização do sujeito, de sua psiquê. Preciso reconhecer que não posso entrar nesse domínio por meio de uma abordagem propriamente psicológica, da mesma forma que não desejo me apoiar em uma visão que leva somente o contentamento dos misticismos.

Acredito sobretudo que a discussão sobre uma comunicação potente¹⁶ deve ter por objetivo se colocar como uma teoria a serviço da prática, de modo que represente

¹⁵Giddens supõe realidades descontinuas na contemporaneidade, determinadas pela qualidade de *desencaixe* entre sujeito e estruturas que compõem seu cotidiano. A resignificação das noções de espaço e de tempo explica em parte esse “caráter peculiarmente dinâmico da vida social moderna” (2002, p. 22), de modo que o sujeito se encontra atravessado por serviços, instrumentos e sistemas de que muitas vezes não conhece a origem, nem sua finalidade. Aqui, tempo e espaço não mais se conectam “*através* da situacionalidade do lugar.” (idem) A relação com os aspectos da vida cotidiana passa a se dar, para Giddens, por força de uma confiança, que “pressupõe um salto para o compromisso de *fê*” (ibid., p. 24), investida na virtualidade dessas estruturas.

¹⁶ Para definir essa potência, me inspiro numa reflexão do sinólogo francês François Jullien sobre *aeficácia*. Defendo a eficácia como um valor para a comunicação entre seres humanos, num contexto de interrupções, como discuti anteriormente. Consideremos que a concepção de eficácia do autor vai ao encontro da cultura chinesa e está em termos da noção de um “potencial de situação”. Assumo que, embora as visões de Jullien sejam relevantes para a compreensão do sentido de potência que tento definir, não tenho contato com tal pensamento pela experiência direta com sua obra, mas creio na

de fato um conjunto de suposições que possam ser experimentadas por qualquer um que tenha contato com o que escrevo. Acredito, como muitos, que um avanço – ou mesmo um resgate – a um cenário de relativa paz e liberdade passe pela qualidade de reconhecimento dos outros indivíduos com que se tem *contato*. Há necessidade, portanto, de se perguntar o que compreende esse reconhecimento, ou seja, trata-se de *reconhecer o quê?*

Uma nova postura de reconhecimento do cotidiano, na minha visão, tem a ver com buscar encará-lo na integralidade do que se possa perceber dele – pelos sentidos. Encará-lo como uma experiência estética total, em que absolutamente todos os elementos *em cena* são modulares: têm mais ou menos potência para cada sujeito envolvido, suscita mais ou menos questões para cada um. De todo modo, sugiro que a composição de cada *cena* em vida, da mesma forma que na experiência teatral, ofereça os meios para uma experiência plena do corpo humano, tomando-o como mais um *acontecimento* dentre os outros fenômenos naturais, incluídos os tidos como artificiais.

Foi em *As cidades invisíveis* (1972), de Italo Calvino, que me vi diante de uma *evidência narrativa*¹⁷ da minha reflexão sobre o olhar, o constrangimento e o desejo por potência na comunicação.

Em Cloé, cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem. Quando se veem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam.

importância de destacá-lo. Em entrevista à Revista Cult (em anexo), François Jullien apresenta algumas características dessa visão: “Mais do que modelar uma fórmula ideal colocando-a como uma meta, o que implica forçar a impregnação dessa meta na realidade, aquilo que vem a ser eficácia na China se aplica a demarcar, a detectar os fatores favoráveis existentes no seio da situação abordada. A ideia é fazer evoluir continuamente a situação em função dos fatores que podem ser revelados, de maneira que da situação mesma decorra o efeito. Assim, se hoje não é favorável, é preferível esperar, mais do que se destroçar enfrentando uma situação adversa. É por isso que prefiro para a China o termo “eficiência”, mais do que “eficácia”. Eficiência permite compreender a continuidade de um desdobramento e, ao mesmo tempo, a arte de captar sua imanência, sem evidenciar a imposição de um projeto.”

¹⁷ Calvino é quem fala de *evidência narrativa*, quando se refere às *Cosmicômicas*, em que afirma: “o tipo de experiência que realizei” “dando evidência narrativa a ideias abstratas de espaço e de tempo.” O termo me parece extensivo à obra *As cidades invisíveis*.

Passa uma moça balançando uma sombrinha apoiada no ombro, e um pouco das ancas, também. Passa uma mulher vestida de preto que demonstra toda sua idade, com os olhos inquietos debaixo do véu e os lábios tremulantes. Passa um gigante tatuado, um homem jovem com cabelos brancos; uma anã, duas gêmeas vestidas de coral. Corre alguma coisa entre eles, uma troca de olhares como se fossem linhas que ligam uma figura à outra e desenhavam flechas, estrelas, triângulos, até esgotar num instante todas as combinações possíveis, e outras personagens entram em cena: um cego com um guepardo na coleira, uma cortesã com um leque de penas de avestruz, um efebo, uma mulher canhão. Assim, entre aqueles que por acaso procuram abrigo da chuva sob o pórtico, ou aglomeram-se sob uma tenda do bazar, ou param para ouvir a banda na praça, consumam-se encontros, sedução, abraços, orgias, sem que se troque uma palavra, sem que se toque um dedo, quase sem levantar os olhos.

Existe uma contínua vibração luxuriosa em Cloé, a mais casta das cidades. Se os homens e as mulheres comessem a viver os seus sonhos efêmeros, todos os fantasmas se tornariam reais e começaria uma história de perseguições, de ficções, de desentendimentos, de choques, de opressões, e o carrossel das fantasias teria fim. (CALVINO, 2003, pp. 53-4)

Minha leitura de Cloé, *a mais casta das cidades*, leva em primeiro lugar a pensar comunidades humanas atuais, sobretudo as altamente populosas, como lugares marcados por paranoias, a saber, intensa atividade reflexiva, como já afirma Giddens, no interior do sujeito. Essa reflexão, no entanto, possui baixa ou por vezes nenhuma consonância com aquilo que é concretamente *exposto*, comunicado, materializado no corpo em direção ao espaço e à percepção dos outros corpos.

Em Cloé, o que se consuma é da dimensão do pensamento. Fica a impressão de que todos os envolvidos na cena cotidiana cultivam certa consciência subjacente sobre a ocorrência dessas dinâmicas interiores – as fantasias ou fetiches – sendo que o instante da troca de olhares faz surgir a “sacação” recíproca de *um movimento em estado de contenção* no outro indivíduo. Cloé suscita para mim duas perguntas principais: 1) por que tais movimentos reflexivos não são postos em cena e aproveitados pelos sujeitos de maneira ordinária? 2) a ocorrência desse contingente massivo de fantasias *silenciosas* pode ser ressignificado de modo a produzir uma comunidade menos fetichista, com uma comunicação menos interrompida entre seus membros?

Esses questionamentos podem começar por discutir as consequências da consumação das fantasias, ou seja, o que ocorreria se os fetiches fossem experimentados tais como formulados na imaginação ou o mais próximo disso possível. Calvino indica que esse tipo de solução faria começar “uma história de perseguições, de ficções, de desentendimentos, de choques, de opressões”, um cenário que não deve significar a melhor opção na busca pela expressividade plena dos sujeitos. Por mais que se deixar atravessar pelas paixões possa conduzir ao fim do “carrossel das fantasias”, outras questões para além da alegoria devem ser levadas em conta dentro de um contexto de progressivas organizações para a paz entre povos, que vivenciamos hoje, ainda que numa dimensão ideal.

Quero dizer que, quando falo do constrangimento em oposição a uma atitude expressiva, potente e que encontra coerência com a identidade de cada sujeito, não significa que idealize a adesão a uma plenitude apoiada numa qualidade de ser sincero, que derive tão somente de uma abstração particular, egoísta e que vise consumir em conflito fantasias diversas e dispersas no espaço, de maneira igualmente incomunicante.

É por isso que o caminho para uma comunicação potente carece antes de uma qualidade de olhar sobre a vida, que cultive a *capacidade de zelar* pelo movimento das coisas – objetos e sujeitos, se é que diferem entre si – no intuito de *se imiscuir no espaço*.

Por outro lado, reflito também que, para a consumação das fantasias ou para dar-lhes vazão –desreprimí-las–, não seja imprescindível que elas tomem corpo material em sentido literal, assim como imaginadas, sobretudo visualmente. Um caminho que vislumbro é que reconhecendo as equivalências entre fenômenos materiais, ou seja, que a natureza dos fenômenos tangíveis e os pulsos da imaginação possam corresponder-se *por meio de* diversas *formas* perceptíveis, podemos imaginar que uma mesma fantasia possa tomar (o) corpo por diversas *formações*: gestos diversos.

Sobre isso, assumo a impossibilidade de garantir uma gramática do gestual humano ao mesmo tempo que considero tal estabilidade desnecessária se temos como princípio o cultivo de um estado de *disponibilidade* do corpo, que faz com que ele se

adapte – e não mais se atualize – ao seu *ambiente*– à sua configuração particular do espaço e do tempo – o que corresponderia idealmente à uma experiência de plenitude do ser.

2.2 OLHAR DOMINANTE

Em relação ao olhar, se o problema da comunicação de existências entre corpos humanos consiste em parte na presença de contenções, repressões que caracterizam o constrangimento como *desencontro comunicativo*, isso se deve, também, em parte à cultura de um olhar que aplica sobre o ambiente uma atitude predominantemente resoluta, altamente defensiva e portanto resistente à ideia de *ver para lidar* com o que vê.

O gesto de olhar não é paradigmático. Não é que haja *uma* verdade a ser revelada, mas sim que haja *verdade na* integridade criada entre as partes comunicantes, incluindo entes vivos e não-vivos.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam do “dom visual” para se fazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77)

O olhar dominante tem por característica principal uma atitude de recusa à inquietação do olhar. Assim como Jorge LarrosaBondía diferencia as dimensões da informação e da experiência por meio de uma componente de risco e exposição(BONDÍA, op. cit., loc. cit.), diferencio também as dimensões do *ver* e do *enxergar*, na medida em que o *ver*, para mim, denota o caráter unilateral e incomunicante do processo de presenciar o objeto, o ambiente (espaço-tempo). Ao passo que *enxergar* sugere o estabelecimento de uma relação dinâmica, multidirecional, em que, para o sujeito, corresponde a uma oscilação entre *estar interessante*, posto que ele mesmo – seu corpo – é o lugar da reflexão instantânea; e

estar interessado– no objeto, naquilo que o objeto dá a enxergar e no processo que se desencadeia a partir disso, supondo que

(...) o que é visível diante de nós, em torno de nós – a natureza, os corpos – só deveria ser visto como portando uma semelhança perdida, arruinada, a semelhança de Deus perdida no pecado. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35)

Encarar o ambiente e seus pulsos como uma imagem poética, lugar “onde a alma se afirma”(BACHELARD, op. cit., loc. cit.), cultivar se imiscuir no ambiente: adaptar-se, estar presente. O movimento de *reconhecer como ato celebrativo* do que está presente e que denota um desejo por presença, por *continuidade* do gesto do corpo nas coisas para as quais ele se lançou. A essa continuidade atribuo um estatuto de valor que, para o ato de comunicar, me parece primordial. *Continuar* traz a ideia de um senso de manutenção da conexão entre os entes comunicantes, o que quer dizer que eles se adaptam a cada instante em que o ato progride, permitindo transformar sua própria constituição ao longo desse envolvimento. Em razão da qualidade de fluxo disso que considero uma *comunicação potente*, quero passar a equivaler a esse conceito a palavra *amor*, tendo em vista o seguinte horizonte:

Maturana é ousado e assume o risco ao tentar formular uma definição com bases biológicas para o amor. Segundo ele, o amor pode ser definido em termos de um “encaixe recíproco, dinâmico e espontâneo”, que acontece ou não acontece, e quando acontece é sempre crucial para os sistemas envolvidos nele, por exigir novas reorganizações. Só haverá amor, portanto, seguindo o seu raciocínio, se houver entre as partes um “encaixe” pleno de trocas, entrega não coercitiva, vivacidade e renovação constante. (SILVA, 2006, p. 35)

O amor aparece aqui como um fenômeno de associação de sistemas, em que o ato de comunicação gera transformação em ambas as partes, sem que isso signifique que a experiência de alguma delas predomine sobre a outra. Amor denota *continuidade* enquanto processo operante, mas sobretudo *disponibilidade* para iniciar e manter essa operação. Estar disponível indica uma atitude de abertura para a inquietação, assim como para o risco e para a transformação.

O olhar que corresponde ao amor seria avesso à preponderância do olhar dominante e procura reconhecer um “poder do próprio lugar”(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 95) para onde se lança, sabendo que enxergar é uma *operação do sujeito*, mas que faz “o sujeito esvair-se”(ibidem, p. 98) “ao chamar um olhar que abre o antro de inquietude em tudo o que vemos.” (idem) Enquanto o olhar dominante se coloca no ambiente como um vetor de saída, invasivo, impositivo, preponderante; o olhar *amoroso*, por assim dizer, parte de um princípio fundamentalmente contrário: antes inicia recuando o olhar do que investindo. Esse olhar sugere oscilação, outra vez em vistas de um fantasma dual: o de *ver* e *deixar-se ver*, dinâmica que acredito constituir a experiência do *enxergar*. Estar interessante, estar interessado, ver, deixar-se ver, ou seja, não apenas invadir, nem apenas recuar. É preciso pulsar com o olhar para que ele ame o visto, em busca de um olhar que mais escuta do que visualiza. Dispor-se a enxergar e ser enxergado, colocar-se como um objeto no disposto: no ambiente. Para o sujeito, é importante saber dispor aquilo que está dispondo: uma operação consciente e interessada. Saber manter o que foi estabelecido e nutrí-lo: aproveitar o instante.

É preciso, mais do que supor tal ideal, retornar ao itinerário da imagem poética, que começa no instante em que abro os olhos para o mundo das coisas e busco reconhecê-las, para então refletir sobre os *modos* de se colocar no ambiente de forma disponível, e o que isso pode ter a ver com as várias capacidades que discutimos até aqui: imaginar, amar, comunicar, enxergar.

3. VAZIO

3.1. SER NO MUNDO DAS COISAS

A mesma cultura do olhar dominante, que pode ser que coincida com uma corajosa definição de cultura ocidental, tem, por hábito, também, a predominância do procedimento de interpretar os *sentidos* das coisas, por oposição a experimentá-las por meio de seu impacto direto no corpo, de sua *presença*¹⁸. Escrever este texto,

¹⁸ Esse ponto de vista, ou ponto de partida, é enfatizado por Gumbrecht nos seguintes termos: “Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença (...) que qualquer forma de comunicação com seus elementos materiais ‘tocará’ os corpos das pessoas

amparado pela palavra é uma óbvia constatação desse hábito, num mundo predominantemente mediado pela significação, em que uma imagem frequentemente conduz a outra imagem, sem que o impacto particular dessa primeira seja valoroso por si. Podemos refletir na direção de uma valorização da presença, assumindo que

(...) a fenomenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo. (BACHELARD, 1993, p. 63)

Viver diretamente a imagem equivale a se imiscuir no ambiente – espaço e tempo –, supondo que o ato do *devaneio* de que fala Bachelard exhibe também uma pulsação entre efeitos distintos: o de interpretar, ou seja, transitar por imagens que levam a outras imagens; e o de permitir experimentar o impacto direto das coisas do mundo – incluindo o impacto dos outros sujeitos-coisa – de maneira imediata, ou seja, sem a mediação de outras imagens. A essas duas qualidades distintas de efeitos, Hans U. Gumbrecht associa os conceitos de *sentido* e *presença* para sugerir o seguinte:

Se compreendermos o nosso desejo de presença como uma reação a um ambiente cotidiano que se tornou tão predominantemente cartesiano ao longo dos últimos séculos, faz sentido esperar que a experiência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas. Mas devemos desde logo acrescentar que essa sensação, pelo menos em nossa cultura, não terá nunca o estatuto de uma conquista permanente. Então, ao contrário, talvez seja mais adequado formular que a experiência estética nos impede de perder por completo uma sensação ou uma recordação da dimensão física nas nossas vidas. Recorrendo mais uma vez a

que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano.” (2010, p. 39) Nesse mesmo sentido, a filósofa brasileira Viviane Mosé expressa essa circunstância na imagem de “um pensamento obeso e um corpo raquítico”, enquanto discute o problema mente-corpo, numa edição do programa da TV Cultura *Café Filosófico*, de que na ocasião era curadora. Está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oE3aoW2xp4w> sob o título *O que pode o corpo?* (Acessado em 08/09/2014)

uma intuição heideggeriana, podemos estabelecer uma diferença categórica entre essa dimensão recuperada de autorreferência, a autorreferência de fazermos parte do mundo das coisas e aquela outra autorreferência humana que tem dominado a moderna cultura ocidental, acima de tudo na ciência moderna: a autoimagem de um espectador diante de um mundo que se apresenta como um quadro. (GUMBRECHT, 2010, p. 146)

Assim como Gumbrecht, não creio que o desvencilhamento total dos *efeitos de sentido* seja nem ideal, nem mesmo possível para o nosso caso. O autor chega mesmo a sugerir que só mesmo com a morte o intento de se integrar ao mundo das coisas será alcançado plenamente¹⁹. Portanto, assim como ele, defendo a pulsação em vida entre as capacidades de dar sentido interpretativo às coisas e a de sofrer impactos imediatos pelos sentidos do corpo humano, sendo diretamente provocado por cores, formas, composições, ritmos, em movimento de coisas como linguagem sem código.

Mais e mais me aproximo do que hoje agita um teatro que pôde atravessar o drama²⁰ e colocar o corpo no centro da produção de sentidos e de presença, oscilando na fantasmagoria dual, ora mais concreto, ora mais abstrato, ora particular, ora absoluto. Esse teatro serve para falar de um lugar de comunicação potente – ou como creio, de amor – como objetivo maior. Sempre tendo em vista que a plenitude é uma ambição de natureza muito misteriosa. Ser pleno, para além dos limites da vida humana, suponho envolver uma imensa *nostalgia do ponto*, um desejo de unidade da matéria anterior à grande explosão que *inicia* a totalidade universal, mas que também oscila entre isso e o desejo de crescer e expandir-se infinitamente, como dizem se comportar o universo. Não creio que façamos outra coisa a não ser agir à *imagem e semelhança* desses absolutos. Mas a escala de discussão desse fantasma dual, pai de todos os outros, se torna demasiadamente intangível, a ponto de que me permito escrever sobre isso mais como um outro gesto de reconhecimento do que como qualquer avanço no caminho, infinitamente mais recortado, desta pesquisa.

¹⁹ “(...) só o momento em que nos tornarmos matéria pura verdadeiramente conseguirá completar a nossa integração com o mundo das coisas.” (2010, p. 147). Com essa afirmação, podemos pensar que a busca por uma comunicação potente pode nunca significar mais do que um intento, podendo ser mais ou menos efetiva, mas que em vida não se realizará plenamente. É uma tentativa de reduzir a predominância de um efeito sobre o outro, nunca de anulá-los completamente.

²⁰ Isso constitui o *teatro pós-dramático*, na visão de Hans-Thies Lehmann, de que tratarei mais adiante.

Ao mesmo tempo que refletir sobre a magnitude do desconhecido em escala universal ou atômica pode parecer absurdo e inviável, por vezes parece possível estabelecer correspondências entre os fenômenos em voluta,²¹ universo afora, e o mundo das coisas, numa escala integrada pelo corpo humano. Considero que a arte implique justamente uma operação de correspondências empreendidas pelo corpo humano, por meio da dinâmica entre aberturas e fechamentos – como entre agir por intuição e agir por dedução – *redesenhando* fenômenos em proporção. Consideramos por isso que “a arte assim como a ciência, é uma apropriação da natureza através de um modelo reduzido. No caso da arte o modelo reduzido é a obra, no caso da ciência é a pesquisa”(SILVA, 2006, p. 72). Nessa reflexão, ousaria considerar não só a noção de *apropriação da natureza*, como algo que na experiência do modelo – da *obra*, portanto, no caso da arte – *remeta ao* que é natural, mas sim, como experiência, *propriamente, da natureza*, que *equivale* natural que deu origem a tal modelo.

Se a arte sustenta uma ética em que a experiência do sujeito com a materialidade das coisas tem a ver com percebê-las, as enxergando entre efeitos de presença e de sentido, então pode ser que a arte apareça como um lugar de constantes tentativas de *encontro com tal semelhança perdida* (DIDI-HUBERMAN, op. cit., loc. cit.) de que falamos anteriormente. Ou seja, o que poderíamos pensar é que hoje de maneira predominante na cultura ocidental há uma cisão entre o espaço de experiências como as provocadas pela arte e as demais vivências do sujeito.²²

²¹ Gosto da ideia de fenômenos *em voluta* que tomei de uma reflexão de Bia Medeiros: "Entendemos que não há evolução, nem desenvolvimento. Há *volução*, processos em voluta, em espiral, rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro, sem jamais manter um só movimento. A volução se aproxima da volúpia, quando paixões deixam mentes-corpos em volução. As fragatas planam em volução." (MEDEIROS in AQUINO e MEDEIROS (org.), 2011, p. 15)

²² Acerca desse aspecto, Gumbrecht se questiona sobre o “apelo específico” de que a experiência estética é dotada, supondo ‘as razões que nos motivam’ a procurá-la e “a expor nossos corpos e nossas mentes ao seu potencial”, no que sugere ao vincular a experiência estética historicamente às propostas no domínio da arte, que tais situações nos dariam “sempre certas sensações de intensidade que não encontramos nos mundos histórica e culturalmente específicos do cotidiano em que vivemos.”, supondo ainda que “essa é a razão por que, vista de uma perspectiva histórica ou sociológica, a experiência estética pode funcionar como sintoma das necessidades e dos desejos pré-conscientes que existem em determinadas sociedades.” (2010, p. 128) Encaro tais afirmações como observações sobre um cenário de intenso alheamento da dimensão artística em relação ao cotidiano ordinário, supondo um “ideal” de ligações fundamentais entre amor, arte e comunicação, como reflete Gustavo de Castro e Silva em *O mito dos nós*.

Acredito, no entanto, que não basta falar em *cisão* para trabalhar as circunstâncias da experiência artística no nosso cotidiano, sendo que essa visão pode resultar numa leitura superficial das vivências humanas na atualidade. Penso haver antes um processo de *dispersão da experiência sensível*, que tem se revelado intensificadamente íntima, particular e que permanece ocultada pelo sujeito, no domínio da sua solidão mental ou do isolamento físico. Também, pode ser que tenha se tornado mais difícil compartilhar um devaneio. Finalmente, pode ser que estejamos habituados a não saber como nos comunicar poeticamente²³ por meio do corpo, como sinalizar nossas abstrações, reconhecendo isso como eficientes lugares de comunicação entre seres humanos.

Os centros de devaneio bem determinados são meios de comunicação entre os homens de sonho com a mesma segurança que os conceitos bem definidos são meios de comunicação entre os homens de pensamento. (BACHELARD, 1993, p. 56)

Essa característica *perdida*, como fala Didi-Huberman, de ser no mundo das coisas, como uma coisa em si, pode estar situada no resgate da capacidade de oscilar entre potências distintas do corpo humano, sem negar portanto que as dualidades operam por vezes de maneira concomitante. Não há porque defender qualquer das potências específicas de sentido ou de presença, sendo que justamente a potência de operarem juntas está em benefício de uma bionomia do amor²⁴, que equivale dizer um cotidiano que valoriza a potência da comunicação.

O caminho para a convivência das liberdades individuais se localiza no resgate da sensibilidade como capacidade de gerir a vida de maneira criativa, como arte. Isso não guarda nenhuma relação necessária com os lugares específicos “da arte”, tal como os conhecemos de maneira convencional, ou seja, pelas linguagens da pintura, do teatro, da música e seus espaços formais e institucionais etc., etc., mas sim de um

²³ Cf. “A poesia é simultaneamente o modo como se diz, o dito, e a mudança que o dito provoca no meio ou no interior do homem”. (SILVA, 2006, 73) Basta dizer que concordo plenamente com essa visão da qualidade poética.

²⁴ Cf. “A estética enquanto ‘vontade de diálogo’ supõe narrativas que buscam superar o caos, criando um sentido necessário e harmônico para a vida, almeja pôr ordem à confusão geral praticada (e provocada) pelo homem. Nesse sentido, tal analogia serve mais uma vez como proposição ética, chamando para si uma postura comunicante e solidária dos atores socialmente envolvidos.” (ibidem., p. 60)

gerenciamento do próprio corpo em vida, em meio à estética da cena cotidiana, utopia de um mundo onde sujeitos exerceriam o *tempo como arte*²⁵, pulsando no mundo das coisas, entre *mente e coração*, sempre ambos.

Estamos em um terreno interessante: corpos humanos e animais, lodo, areia movediça, chuva, sol, areia seca, maria-sem-vergonha, fícus, mangueira, antas, capivaras, formigas, carrapatos e, muito pouco, animais domésticos. Ação, arte. (MEDEIROS in AQUINO e MEDEIROS, 2011, p. 37)

Olhar o mundo com olhos que amam. Amar o mundo. Ser no mundo das coisas, cultivar uma “formação que se articula às sensações”(SILVA, 2006, p. 34), essas são atitudes urgentes numa cultura que se vê absurdamente inclinada ao pensamento, à ordem dos sentidos, ao ver sem enxergar, à dominância do olhar, à domesticação do cotidiano e extremos potenciais que acabam por configurar um itinerário de vida absolutamente *planos*, onde nuances são passagens raras.

A qualidade de olhar que investe nessa perspectiva do amor autoriza portanto a inquietude do ver, compartilha o devaneio por meio do corpo, comunica-se. Enquanto caminhava pelo *Minhocão* nutria uma carência exatamente nesse sentido. O silêncio, determinante naquelas relações, me inquietava e impulsionava a desejar um aceno de reconhecimento.²⁶ Nunca desejei algo grandiloquente, apenas um sinal que a “sacação” do olhar já denunciava: *(re)conheço você, nosso encontro presente remete a*

²⁵ Conheci essa expressão quando tomei conhecimento do *dia fora do tempo*, dia de exercer o *tempo como arte*, no calendário Maia, cuja “contagem do tempo se baseia em 13 ciclos lunares de 28 dias por ano solar, perfazendo 364 dias, mais um chamado de ‘Fora do Tempo’”. Reúno informações de sites sobre o assunto na internet:

http://sincronariodapaz.org/?opcao=integra_festivais&codigo=3<http://somostodosum.ig.com.br/conteudo/c.asp?id=02101> [Acesso em 01-10-2014]

²⁶ Em *O mito dos nós*, o seguinte trecho evocando o poema *Tabacaria*, de Fernando Pessoa, na figura de um dos seus heterônimos, Álvaro de Campos, expressa para mim esse desejo por reconhecimento: “A alternância entre sonho e realidade domina todo o poema. Tabacaria, como quase tudo que escreveu Campos, é enérgico, cheio de humanidade e sabor (como “os chocolates”), com lances de amargura e acenos de desconforto. Ao final é um aceno entre ele e Esteves, o dono da Tabacaria, que faz com que todo o universo pareça se reconstruir (mesmo que sem ideal ou esperança), aceno que o poeta caracteriza de ‘instinto divino’: esse desejo nosso recorrente de voltar-se para o outro, comunicar-lhe existência.” (ibid., p. 72) Associo esse desejo também ao que Simone de Beauvoir, em carta à Jean Paul Sartre, definiu como “comunicar o sabor de sua existência” “da maneira mais simples possível”, sendo isso “tudo que sempre desejou”, e que afirma ter conseguido. De ambas as inspirações retirei o título do segundo capítulo desta pesquisa.

um outro ambiente em que já estivemos juntos. Ou para além disso: reconheço você e não o tomo como uma ameaça, gesto que, por vezes, ocorre, mas em alguns casos, quando *meramente* desempenhado, esse reconhecimento também pode apontar para o componente de *indiferença* nas relações.

A indiferença civil representa um contrato implícito de reconhecimento e proteção mútuos entre participantes dos espaços públicos da vida social moderna. Uma pessoa ao passar por outra na rua demonstra, com um lance de olhar, que o outro é digno de respeito e então, fixando o olhar que ele não é uma ameaça para o outro, e a outra pessoa faz o mesmo. (GIDDENS, 2002, p. 49)

Me questiono sobre essa minha carência e cada vez mais acredito haver por trás dela um desejo mais simples e menos subjetivo do que o de reconhecimento da minha dignidade ou de uma atitude em certa medida menos impassível à presença do outro. Posso formular esse desejo no sentido de encontrar no olhar do outro a tal semelhança perdida, um reconhecimento de uma condição comum entre meu corpo e o do outro, como um processo de reconhecimento da morte – da finitude – e de afirmação da fé na vida, num mesmo instante: na produção de um gesto. Não seria *enxergar* essa condição mutuamente, o interessante momento da comunicação entre seres humanos, em que ambos se capacitam para a vida comunal, identificando-se num hábito de afirmar a própria identidade? Acredito que sim, e que esse ato pode se dar por meio de um dispositivo de conciliação: um olhar amoroso.

3.2 DAR O VAZIO

Para aquele que se dispõe no mundo das coisas a encarar a paisagem como uma imagem poética, os corredores do *Minhocão* são *terrenos interessantes* como qualquer outro. Estar em contato com os jardins laterais onde a composição acena para o trabalho humano de formular ambientes e a que as plantas dão continuidade natural, o fluxo de pessoas motivado por objetivos curtos e longos de naturezas diferentes – indo ao banheiro, correndo para não chegar atrasado, saindo de uma conversa dolorosa ou jubilosa, vindo e voltando para casa (da qual sente falta ou que

despreza) –, a arquitetura que remete à sua edificação original em contraste com as transformações do tempo e às muitas presenças responsáveis pela atualização diária do espaço, a incorreção da tinta, sujeiras nos cantos das paredes, vozes indiscerníveis deixando escapar uma palavra ou outra, e provocando pequenos passeios mentais na minha cabeça, o claro e o escuro, a biografia particular que desenho para os corpos mais recorrentes – os funcionários das lanchonetes, das fotocopiadoras, os estudantes que dividem comigo por anos a experiência da universidade sem que nunca eu pudesse saber seus nomes... Assim como em Cloé, *linhas que ligam uma figura à outra e desenham flechas, estrelas, triângulos, até esgotar num instante todas as combinações possíveis enquanto outras personagens entram em cena*.

A paisagem visível pode *trazer adiante* paisagens latentes, invisíveis por acaso, na operação de sujeito. Sempre vendo e enxergando e revendo e voltando ao vislumbre de ver, por múltiplos caminhos da imaginação: sigo discutindo a existência mentalmente, ao mesmo tempo que sendo afetado pela cor de uma blusa ou por um rosto que traz uma expressão consistente, um sorriso que instiga o desejo de enxergar *a vontade ou objetivo que lhe deu razão de existência*²⁷.

Preciso confessar que aquilo que suponho ser uma pesquisa, e aqui a temos, se trata em primeiro lugar do desafio de formular aspectos da minha experiência. Sou um corpo de uma consciência alerta, ansiosa por conhecimento. Estou também no centro dos milhares de estímulos vindos de muitas direções, sou de um contingente geracional que se assumiu por meio das estruturas virtuais e apenas começa a supor como irá gerenciar as novas modalidades de presença proporcionadas por tais relativizações.

²⁷ Falei mais adiante sobre esse aspecto, que na expressão usada por Marcia Duarte Pinho, uma das minhas mestras na arte de interpretar, aborda a potência do que não é codificado na linguagem do movimento, no contexto da dança: “idealizei uma poética em que cada gesto se revele imbuído de significado, sem que isso determine um propósito de significar algo específico. A ação gerada não intenciona comunicar uma ideia restrita e exclusiva, mas ela não se realiza na ausência de intenção interna, da vontade e do objetivo que lhe deem razão de existência. O corpo dramático é sensível aos impulsos que mobilizam suas forças, sem pretender torná-los legíveis ou comunicá-los; o sentido advém de sua totalidade. Almejo, dessa forma, uma presença que se afirma por sua corporeidade, que escapa da representação para liberar toda a sua intensidade. Essa presença pretende atingir, diretamente, o espectador por canais de sensibilidade, lançando-o ao imaginário e induzindo-o a não acionar mecanismos racionais pelo desejo de entendimento ou pelo sentimento de compreensão que lhe é natural.” (PINHO, 2009, pp. 38-9) Aqui creio conversarem as noções de “comunicar existência” e “sabor da existência”, de que falei anteriormente, e o que a autora trata por “razão de existência”.

Assim como para Giddens a modernidade tardia é um terreno que proporciona situações muito diversas e faz remontar os aspectos básicos da constituição de um corpo, da sua identidade, acredito na possibilidade de cultivar o cotidiano como ambiente de afirmação da alma. Para Didi-Huberman, essa abertura diz respeito a “inventar um lugar para inquietar a visão” “para portanto operar todas as expectativas (...) a que seu desejo levava.”(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 96)

Esse momento nos proporcionaria um engajamento com as coisas a ponto de que elas revelem uma ausência, um *vazio constituinte*. Por mais desilusória que possa parecer essa experiência, é importante pensá-la como algo que ultrapassa a sua própria característica reveladora. Ela permite a associação entre sujeito e objeto de maneira a dar a entender pelo *reconhecimento da perda* um sentido de condição humana, uma vez que “quando ver é perder, tudo está-aí” (ibid., p. 34). Didi-Huberman reflete que ultrapassando sua própria negatividade, a experiência de perceber a ausência, a morte, faz o sujeito lidar com o que resta do objeto (ibid. p. 254), ou seja, podemos falar aqui de um processo em que o corpo não só conseguiu acessar o mundo, comunicar-se com ele, mas conseguiu também tomar consciência desse *pulso experimentado*: a imagem.

O itinerário da imagem – imagem que é nesse sentido a mídia primeira dos pulsos em voluta no universo percebido no cotidiano – começaria no engajamento entre meu olhar *disposto* para o jardim interno do *Minhocão*, por exemplo, que por sua integridade de objeto me devolve um olhar sobre mim mesmo, afirmando que estamos presentes numa condição comum de continuidade no espaço-tempo: ambos seguimos para onde-quando for que seja. A partir disso posso dizer que *enxerguei* o objeto em seu pulso particular para mim e, por reconhecer-nos em tal condição, sou capaz de formular equivalências do pulso (da imagem) que ele fez despertar no meu corpo. Localizo-o no corpo, gerenciando minha experiência pela consciência que nasce de uma assunção da finitude. Essa finitude para nós equivale à verdade da morte que, quando ultrapassada, porque assumida, faz do que resta entre mim e o jardim algo que acena para o infinito.

Para Giddens, “O chamado da consciência que a consciência da finitude traz estimula os homens a perceberem sua ‘essência temporal’ como seres-para-a-

morte.”(GIDDENS, 2002, p. 52) O vazio autoriza a *continuidade* de uma outra potência que diz respeito a organizar a consciência que o pulso gerador da imagem poética desperta no corpo. Significa dizer organizar a identidade, renová-la pela experiência, dar-lhe *coerência*, para só então ser capaz de *produzir* comunicação de maneira *consistente*, tendo fundadas no corpo as referências abstratas que posteriormente, num processo de criar e compor para comunicar, serão acessadas para atingir o sujeito com que nos colocamos em relação.

Na experiência com o jardim, o objeto não-humano, encará-lo parece ser capaz de liberar uma intensidade que estimula a inquietude e em seguida fortalece por revelar nossa constituição e condição de *coisas*. Da mesma forma, creio que na relação entre dois seres humanos, dois corpos humanos, a potência da comunicação varia segundo níveis de consistência de um gesto. De forma análoga ao vazio que o objeto dá a ver, suponho um vazio que o gesto consistente, fundado numa coerência *localizada* no corpo pela consciência, é capaz de dar a ver para os outros entes comunicantes, de modo que o gesto possa carregar consigo a mesma potência do objeto de revelar a perda, a ausência e a morte e, atravessando essa negatividade, promover a afirmação da vida em sua plenitude possível, a partir do reconhecimento mútuo da condição humana que um ente *enxergou* no outro.

De todo modo, antes de falar de consistência de maneira mais aprofundada, preciso situar uma noção de *consciência* que não me parece suficientemente abordada nesta pesquisa, a ponto de que pode ser que queiramos interpretar essa consciência de que falo de maneira também dominante. Considero como tomada de consciência não a atitude resoluta de assimilar uma abstração em todas as suas partes como se representasse um gesto de captura integral do objeto, o que incorreria outra vez numa visão de que o objeto possui *uma única* verdade subjacente a ser desvendada independentemente do sujeito que se conecta a ele. Ao contrário, considero a consciência como uma instância absolutamente particular, que não fixa o objeto, mas sim a sua questão.²⁸ Isso implica numa compreensão específica que é de *localizar* no corpo tal objeto-questão, sendo que, no processo de construção de equivalências no

²⁸ Cf. “Como se a invenção de uma imagem, por mais simples que seja, correspondesse primeiro ao ato de construir, de fixar mentalmente um *objeto-questão*, se posso dizer.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 106)

corpo, pode ser que essa localização corresponda a um pulso (uma imagem) igualmente abstrato, mas de que se tem noções de como despertá-lo ou inspirá-lo novamente. A consciência aqui não define, portanto, uma onisciência do corpo, mas sim uma mentalidade observadora e interessada. O próprio corpo é capaz de reconhecer lugares do afeto já experimentados por si, assim como supor lugares não experimentados, mas que intui de alguma forma ou que possa equivaler a lugares semelhantes inspirados por situações diferentes. Para todas essas modalidades de atenção ao corpo, em que se estabelece uma dinâmica provocativa entre a reflexão de si – tida como a percepção – e a materialização (ainda que potencial) dessa abstração percebida no corpo, uso o termo *consciência*.

Ao momento de surgimento da imagem para o sujeito segue-se, portanto, a possibilidade de re-formular a imagem, devolvendo-a para o ambiente, comunicando-a. Para o intérprete teatral, amar o mundo pelo olhar diz respeito justamente ao despertar dessa *capacidade mimética*, que fará do corpo lugar de expressividade senão pleno, verdadeiramente amplo. Esse itinerário sugere que a cultura ativa do ator, sua produção de presença e sentido, remete à aquisição de culturas (passivamente) por meio de um olhar amoroso.

4. CONSISTÊNCIA

4.1 CONSTITUIÇÃO

A experiência do corpo humano por meio de uma identidade – configurada como organização dinâmica de estímulos, em princípio extrínsecos a ele – tem a ver, portanto, – no que diz respeito ao gesto de olhar – com a *assimilação* do mundo pelo corpo, em termos da *reinvenção das questões constituintes da matéria*, percebidas de maneira fragmentária: na forma de objetos, paisagens, especificidades.

No sentido de *consciência* que adotamos, temos dois momentos interessantes do corpo humano como ente comunicativo: o da *percepção* (configurando saberes) e o da *materialização* (configurando criação). É no sentido da potência do processo comunicativo nesses dois momentos – que anteriormente qualifiquei como momentos

de *culturas passiva e ativa* – que suponho uma característica do gesto *potente*, e, portanto, *amoroso*, dessa comunicação no cerne do segundo momento, como implicação do primeiro. Essa característica é a qualidade de consistência.

Quando Didi-Huberman fala daquilo que nos olha *no* que vemos, trata-se de uma operação subjetiva que se dá em comunicação com o objeto olhado e que *nele* se inquieta. Entende-se, pelo que investiga o autor, que os objetos de arte, por sua ética mesma, têm em vista “saber apresentar a dialética visual desse jogo no qual sabemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude”(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 97). Encaro por conta disso, cada vez mais aqui, não mais a experiência total do corpo humano no ambiente (espaço e tempo) qualquer, mas sobretudo a situação de comunicação entre corpo e *objetos de arte*, sabendo que, por arte, podemos assumir mais do que apenas aquilo inscrito nas situações institucionalizadas e/ou formalizadas, por mais diversos que sejam seus estatutos inventados.

Quero dizer que os objetos de arte não são propriamente objetos “da arte”, mas sim objetos cuja constituição material, ou seja, sua constituição corpórea corresponde à afirmação daquilo que o *forma* e daquilo que propicia, portanto, sua *apresentação* tangível.²⁹

Didi-Huberman pesquisa obstinadamente qual seria o caráter desse objeto produzido, capaz de oferecer – se abrir – numa imagem que qualifica como *dialética*: que está na relação entre duas “obscuridades” ou até mesmo “dois silêncios”, objeto que “vai e vem, sob nossos olhos e fora da nossa visão” como “obra da ausência”, “cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade”(1998, pp. 148-9).

Convém pontuar que qualquer objeto em princípio poderia oferecer uma *imagem dialética*, pensada como aquilo que *restavisualmente* “quando a imagem assume o risco de seu fim”³⁰. Essa afirmação diz que as imagens são latências na integridade de

²⁹ É o caso de alguns objetos africanos citados por Didi-Huberman por meio da experiência de Carl Einstein (DIDI-HUBERMAN, 1998, p 224)

³⁰ Um exemplo disso é trazido pelo autor a partir do contexto da trama de *Ulisses* de James Joyce (ibid., p. 29). É o caso das impressões a partir do *mar* como objeto-paisagem: 1. “afastando-se diante de Stephen Dedalus, como a interminável cor luminosa”; ou 2. “Stephen Dedalus olhado por sua mãe que se extingue (...)” e ainda 3. na “‘chaga viva’ de Stephen Dedalus” (ibid. pp. 254-5), todas relacionadas ao momento em que o personagem encara o oceano.

um objeto, à espera de uma abertura à operação de sujeito que as compreenda e as qualifique de maneira particular. Mas, para além dessa característica natural das coisas, por assim dizer, a intensidade do objeto como *forma* (corpo) *com presença*, como enfatiza Didi-Huberman à luz de Walter Benjamin, tem a ver – e se diversifica com – o fato de, em sua constituição, ele reconhecer *o trabalho que lhe dá razão de existência*, buscando ultrapassá-lo, assim como reconhecer o momento de sua *apresentação* (seu contexto), e também ultrapassá-lo.

Quando uma obra reconhece o elemento mítico e memorativo do qual *procede* para *ultrapassá-lo*, quando consegue reconhecer o elemento presente do qual *participa* para *ultrapassá-lo*. Então ele se torna uma imagem autêntica no sentido de Benjamin. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 193)

Toda a reflexão sobre o *vazio constituinte* que o objeto daria a ver quando nos olha culmina aqui. Vazio que supõe a evidência da nossa própria finitude e que atesta que não há nada *lá* senão o próprio vazio. Encarar esse vazio, comunicar-se com ele é “recolocar a *relação* em sua prioridade nos objetos mesmos”(ibid., p. 204), ultrapassando a tensão entre dualidades estagnadas – forma (sentido) e presença; perto e longe; imanente e transcendente – ou seja, nem só a “simples razão”, nem só o “simples devaneio”(ibid., p. 142).

Essa dialética é a de objetos afirmativos em sua constituição, revelando o trabalho que lhes dá forma (sua *formação*), ao mesmo tempo que – e porque – nega qualquer estatuto de fixidez, supera sua própria constituição no tempo sempre *novo* de sua *apresentação* (de sua *presença em movimento*). O objeto como obra de arte valoriza essa dialética que mobiliza suas distâncias, como os limites do seu *território de integridade*. Dialética criada sempre na operação de sujeito (*dele* e *para* ele, *com* o objeto). Ou seja, estamos falando de um objeto cuja constituição, de tão *condensada*, fechada em função de si mesma (em *respeito* a si mesma), como que encontrado em si por si, tem como potência a abertura de seu território de vida, sua *aura*³¹. Lembrando

³¹ Didi-Huberman trata desse conceito, que toma de Walter Benjamin. A *aura* é entre outras coisas “como um traço do trabalho humano esquecido na coisa” ou ainda “um *espaçamento tramado* – ou mesmo trabalhado (...) como acontecimento único, estranho, que nos cercaria, nos pegaria, nos

que *abrir* aqui fala de *um processo* (movimento) e por isso não está em termos de fixidez.

Se interessou para Didi-Huberman encarar Benjamin no que ele tinha a dizer sobre a autenticidade de uma imagem *na era de sua reprodutibilidade técnica*, igualmente para nós aqui torna-se essencial pensar o quê, no objeto, por sua constituição, o faz alcançar seu caráter genuíno. Quando pensamos a modernidade *tardia*, ao abrir esta pesquisa, como lugar de intensidades elevadas de estímulos ao corpo humano, ao que segue-se a dificuldade desse corpo de dar alguma coerência a tais e tantos estímulos, abordávamos sem mais desdobramentos a questão de valor que, para Benjamin, está na *aura* – lugar onde *contradições se experimentam dialeticamente* – e que na modernidade se vê por vezes reduzida à “esfera da ilusão pura e simples”(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 151) que, para Benjamin, pelo viés de Didi-Huberman, equivaleria a algo como uma atrofia da experiência estética do corpo humano.

Estamos reunindo noções que se atravessam, se equivalem e nos fazem avançar na discussão de um problema de comunicação enxergado no corpo humano – corpo esse que constitui o sujeito. Da mesma forma que passamos a tratar do *objeto aurático* – aquele que estando em ambiente como ente comunicativo, é capaz de oferecer uma *imagem dialética*, que ultrapassa sua proximidade e tangibilidade evidentes e que ultrapassa também o *distanciamento* que evoca na memória do sujeito com que se comunica – podemos falar de um corpo humano que se organiza para o gesto consistente, capaz de igualmente produzir uma imagem dialética, sua *aura*, sua potência na *assunção da finitude* (na negação de si) e ainda superar essa negatividade.

Italo Calvino, nas suas *Seis propostas para o próximo milênio*, oferece o que acredito serem fatores, outra vez, *constituintes* de um gesto consistente: *leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade*. A noção de consistência aqui não advoga em benefício desta ou daquela missão de precisão ou de espontaneidade. Não é configurada por um objetivo que está dado ou claro, mas sim pela qualidade do

prenderia em sua rede.”, “um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado”. (ibid., p. 147)

fenômeno a que corresponde. Ela corresponde em verdade ao que, no objeto (ou no corpo), vai ao encontro do que está mais distante dele e que, no entanto, só é capaz de lá ir, porque está evidentemente próximo daquilo que suscita: porque o contem *no* corpo. A distância suscitada, eu diria, é proposta e atualizada pela *inteireza e plenitude* que aparecem quando o gesto surge a partir daquilo que constitui o objeto/corpo que o produz. Isso não poderia se dar de maneira extrínseca direta, ou seja, a partir de uma outra distância, de um outro corpo, o que geraria uma abertura – a *inconsistência* – em relação ao corpo que produz o gesto, já que o fechamento desse corpo – o fechamento que abre para a *imagem dialética* – não mais ocorreria em função de suas próprias partes. Entendemos por isso a consistência como condição para o surgimento do *encontro amoroso*, ainda nos termos de Maturana (apud SILVA, op. cit., loc. cit.), que qualifica uma *comunicação potente*. Potente, e eficiente, porque o corpo *olhado* abre uma entrada (e por que não morada?) para o sujeito que *nele* exercita seu olhar. Um espaço onde *habitar* ainda que brevemente. Um lugar chamado, clamado por si *no outro*, seja num ente-objeto ou ente-sujeito. Potente, sobretudo, por ser lugar em que os entes se testemunham e co-habitam, ultrapassando a negatividade do *vazio*, da *finitude* e se desenvolvendo uns nos outros, ali *devaneando*, no sentido bachelardiano, afirmando a sua própria alma *no outro*.

Me encanta, cada vez mais, ao pensar o *teatro*, essa situação *aurática*, dialética, fruto do gesto consistente, etc. estabelecida entre corpos humanos, objetos-corpos. Relação em que cada um é “presente, testemunha e dominante ao mesmo tempo” e que “se dá a nós como se devesse fatalmente sobreviver a nossos olhos e a nós mesmos, nos ver morrer, de certo modo.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 228)

Voltei a falar de Calvino e das *propostas* porque levei um susto quando soube qual seria a sexta das conferências correspondentes a elas, que Italo Calvino daria à Universidade de Harvard se não tivesse falecido antes disso. O susto começa pelo fato desse livro – em suas reflexões –, cuja inspiração me gerou tanto trabalho em vida, ser fundamental para que eu tenha começado a pensar algo em termos de *consistência*. Mesmo já conhecendo a obra, mas lendo pela primeira vez o texto na aba lateral da edição que tinha em mãos, descobri que a sexta proposta seria justamente ela: a *consistência*. Descobrí-la ali tão crua, como termo relativamente isolado e, ao mesmo

tempo, como ideia extremamente concatenada com as outras propostas – ao mesmo tempo uma derivação e uma reunião de todas elas – foi como uma infusão de fé no caminho obscuro da minha pesquisa sobre uma comunicação potente. Imaginei Calvino, que ao final da última das conferências que constam no livro, a *Multiplividade*, fala do mistério inenarrável dos objetos, das coisas, das coisas-em-situação e que, para mim, acena para a busca de uma possibilidade de uma comunicação integral entre as coisas – todas! – em que, de alguma forma, no instante do gesto comunicativo, por meio dessa fenda que o caracteriza, se possa enxergar o movimento do mundo. E que face teria tal movimento? O que ele indica? Se é que precisa indicar algo para além de si mesmo. Fiquei alegremente perplexo com essa fantasia de aproximação entre Calvino e aquilo que eu mesmo, como um outro ser humano assumidamente falido, busco quase incessantemente.

Por essa característica de confluência é que creio poder *me valer* das cinco propostas elaboradas por Calvino, em vistas de “ilustrar” mais categoricamente uma noção de *consistência*, esse processo tão misterioso sobretudo para um corpo humano, terreno que, para mim, tende à inconsistência.

E seguindo o luto que me parece envolver o encontro da minha *consistência* ideal e a *potencial* consistência calviniana, percebo que cada vez mais regresso à experiência no *Minhocão* de maneira mais serena. Vou me percebendo um ser temeroso (e desejoso)³² em busca de aceno, gesto comunicativo, reconhecimento do humano *no* humano, por via de uma condição. Essa imagem vai se adensando e ao mesmo tempo clareando, o *comunicar existência* aparece, já no curso benjaminiano, como *aura* do banal: pequeno sorriso, brevíssimo olhar, microgesto – mas consistente –, e daí: dialéticas sem fim (meus venerados fantasmas). Entre outros estão a *co-paixão*³³ – chegamos a ela – e os medos. Pura potência no corredor cotidiano, *ação*, *arte*, e a pergunta de: o que acontece quando um olhar para de *esbarrar* no outro e resolve parar para amá-lo?

³² Aproveitando para evocar a presença de componentes de *desejo* e *luto* que para Didi-Huberman são operados dialeticamente pela ausência e que movem o olhar com seu confronto. (DIDI-HUBERMAN, 1998, pp. 128-9)

³³ Como *afetos* compartilhados na relação, o que supõe *empatia*.

4.2. PROPOSTAS PARA UM GESTO CONSISTENTE

Me atrevi a tornar correlatas as *propostas para o próximo milênio* formuladas por Italo Calvino e o que acredito serem modalidades de um gesto consistente, principalmente por entender as conferências a que correspondem tais propostas como evidências do interesse de Calvino pelo futuro da humanidade. O marco convencional – e quase inevitavelmente ritual – da virada do milênio chama ainda à imagem de atravessamento ligada à superação do passado, no sentido de uma ultra-*passagem* das circunstâncias, por meio da abertura e da ampliação dos temas que as definem, ou seja, *olhar* para o presente e *ser olhado* por ele, visando sua atualização inevitável que repousa sob o título de futuro.

A impressão que tenho é que ao *parar para ver o tempo*³⁴, Calvino empreende todo o percurso da *observação amorosa* para, em seguida, amar em forma de propostas, razão pela qual suponho serem marcadas pela qualidade de consistência. Os discursos são fruto de uma atitude imensamente dedicada de observação, haja vista a constelação de obras, pessoas, situações, vislumbres, que o autor reúne, para compor uma obra *nova* e que ainda, como no caso da leveza (a primeira das propostas), não só *trate* dessa qualidade como temática, mas que, também, *inspire* como presença do que é leve. A consistência em Calvino, a meu ver, aborda justamente a *imagem dialética* de que falávamos, de quando *perto* e *longe* estão unidos num sistema de uma qualidade ótica *genial*³⁵.

Quer dizer que, quando estamos em contato com o texto, somos lançados a uma reflexão que tem potencial para tomar lugar em qualquer outro ambiente no universo. Propostas consistentes – não só as calvinianas – parecem ter a capacidade de versar sobre tudo, como seria o poema da matéria de Lucrécio, que citei anteriormente quando falei do jogo convulso proposto pelo desejo de consistência. (CALVINO, op.cit., loc. cit.) O poema promete tratar sobre o *tudo* e adverte

³⁴ Didi-Hubermanchega, ao final de seu texto, à expressão “um tempo para sentir *perder o tempo* (...) para perder a si mesmo” (1998, p. 255), correspondente ao momento despertado pela imagem dialética.

³⁵ Remeto de maneira honrosa à qualidade do gênio grego, na visão socrática, e que creio corresponder a alguém (numa situação) que conjuga as *visões* do particular e do absoluto. Para mim, é o caso de Calvino nessa obra.

que esse empreendimento terá componentes do *nada*. O que isso me leva a pensar, também num sentido totalizante, assim como Lucrécio e, ao meu ver, Calvino, aponta para o que, no caminho para enxergar "as potencialidades infinitas" da matéria(CALVINO, 1990, p. 135), parece corroborar com a ideia de *fluxo* e *movimento adaptivo*, de que também já tratamos, e que não só valoriza tal movimento por meio da experiência sensível do corpo com aquilo que o tangencia, na escala humana, como parece ser condição para a criação desse sistema mais amplo e dialético que supõe uma trajetória mais extensa da experiência entre os entes envolvidos na comunicação. Antes acredito que, em termos de espaço de transcendência e imanência (que corresponde também a esse sistema amplo e dialético), comumente vistos como distantes entre si, talvez seja possível, contrariamente, pensar na abertura de um espaço de transcendência *no interior* da imanência – supondo a *dimensão da aura* também na própria fisicalidade dos objetos-sujeitos envolvidos. No *interstício*³⁶ que caracteriza a distância *entre* os entes, como que aproveitando os espaços diminutos, antes ociosos, para ocupá-los desenhando novas trajetórias que denotem nova relação – como descargas elétricas de *novidade* na relação –, tornando-a mais autêntica, porque mais *tramada*, sobretudo mais misteriosa, porque menos específica, já que não pertence a apenas dois entes fixos e específicos, mas sim à ordem do movimento total, num lugar em que os corpos se assumem em voluta, no bojo da coisa-toda.

As propostas de Calvino são lugares em que a consistência é uma verdade operante, *sempreum contato interior e inexplicável*, como falou Clarice Lispector.³⁷ Algo que, para o que é humano, ocorre negando sua própria ilusão de unidade. Para o ator, como falaremos mais adiante, essa ética que impele à anulação de sua própria configuração virtual – nome, número, privacidade – tem a ver com sua transformação

³⁶ Buscava já havia algum tempo uma imagem que pudesse incorporar a noção de algo que percorre o espaço *entre* objetos, mesmo entre moléculas, e partículas sub-atômicas, como canais de *alma em movimento* e, agora, em termos de um espaço *poroso* no interior do que é imanente. Há alguns anos supus a imagem da *linfa*, líquido que percorre o interstício, o espaço entre as células, no corpo humano. Essa imagem se tornou portadora desse *pulso* para mim. Como não creio tê-la desenvolvido suficientemente como conceito, deixo-a aqui apenas como um devaneio compartilhado.

³⁷ Em trecho do livro *A Hora da Estrela*: "Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos - sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior e inexplicável." Impossível não fazer correlações com as noções de *sentido* e *presença* que o estado de perplexidade do narrador nesse trecho parecem evidenciar entre *pensar* e *sentir*, no fluxo de um mundo-Deus.

num “objeto-homem”(LEHMANN, 2007, p. 342), que está longe da ideia – já muito discutida e condenada – da *objetificação* do sujeito como equivalência à sua desvalorização (visão que, ironicamente, talvez acabe por desvalorizar mais a ideia de *objeto* do que a ideia de *homem*).

Em suma, quer dizer que as ações consistentes são *propostas* práticas de liberdade, sobretudo porque trabalham com uma força de descondicionamento, fundamentalmente no que se refere à existência humana. Essas ações são observadoras das nossas *resistências ao movimento* do mundo das coisas, do qual, sabemos, fazemos parte. Motivo pelo qual tais resistências pedem *trabalho*.

Isso que pode surgir aqui como uma aparente correspondência a um raciocínio que ecoa nas noções de *sustentabilidade*, *permaculturas*, ou ainda no domínio de muitas das filosofias orientais, é mais do que uma simples coincidência ou mero alinhamento da minha parte. Creio haver nesses lugares de cultura, e não *por acaso*, uma visão especial sobre o *movimento adaptativo* das coisas-do-mundo. Creio que a qualidade de atenção dessas culturas, por meio de suas práticas, afirma a perspectiva do fantasma dual de *fixar e expandir*, como algo que opera nas infinitas instâncias da *matéria em fluxo-movimento*. Calvino brinca em uma de suas *Cosmicômicas* com uma possibilidade de *dar evidência narrativa* aos processos, hoje algo menos misteriosos, da meiose e da mitose. Num dos contos – e aqui remonto mais como o assimilei e a ele dei minha coerência, do que o relato de fato – *uma célula descreve* a operação que provocou nelas algo movido por uma *paixão louca*, situação em que uma *parte* resolveu se “abrir” – como que cavando-se –, seguindo-se de *outra* que desejou preenchê-la (CALVINO, 2007, p. 489). O conto pensa uma evidência biológica da operação dual de toda a existência física humana, que consiste, por consequência da condição de matéria, em *fixar e expandir*, dentre outro sem-fim de possibilidades formais de qualificá-la – como, por exemplo, a possibilidade de um pensamento mais desconstruído sobre o masculino e o feminino, encarados como qualidades de energia, com que também brinca Calvino –, mas que, em todo caso, significa sempre *movimento*.

Ainda tratando da *resistência* como atitude humana de estar em função do seu condicionamento, ou seja, daquilo que, no corpo, fez do sujeito resultado de suas

condições de vida, penso na necessidade de *propostas* que envolvam práticas de liberdade no sentido de um chamado à comunicação do corpo humano com o todo-material. Uma comunicação potente se faz de maneira consistente, o que compete em certa medida ao corpo, mas que não tem propriamente a ver com *sua* competência em se comunicar.

As propostas calvinianas, todas relacionadas em alguma medida à dimensão do encontro entre seres humanos, são vias pelas quais se pode estar no mundo em maior consonância com o movimento do todo. Não quero aqui em absoluto pensar que esse "ideal" equivalha à harmonia entre as coisas num sentido que nega presenças diversas de (des)organização segundo suas próprias funções, sequer imaginadas, ou seja, não se trata de um movimento universal dogmático. Podemos subtraí-lo de sua ambição totalizante e pensá-lo apenas nos limites virtuais da experiência direta do ser humano, para aqui encarar tal ideal como uma postura que, em última análise, não objetiva nada em si, mas que supõe flexibilidade para adaptar-se aos objetivos – rumos – de um movimento que envolva uma comunidade de corpos, quiçá todos eles.

Se a consistência tem a ver com estar em consonância com o movimento adaptativo das coisas do mundo, isso significa que, assim como outros seres vivos (pensemos uma árvore qualquer, por exemplo), temos que exercitar mais a prática da adaptação segundo um hábito de atenção às características desse movimento, mesmo que pela via do recorte pragmático de *continuar* a espécie (uma motivação que em si não tem grande sentido). Isso quer dizer, encontrar maneiras de nos colocar no mundo sem *parasitá-lo*, ou seja, aqui mesmo a noção de trabalho se encontra com a de uma comunicação potente, e a de amor propriamente, já que agir *pelo* mundo em cada gesto e não *contra* ele, deriva da prática de um olhar amoroso que consiste no desvelamento do olhar, significando reconhecimento, sensação de constituição comum. Seria por conta disso que a percepção da condição de mortalidade se vê ultrapassada em sua negatividade para deixar *beleza* como *resto*. Didi-Huberman se pergunta se essa não seria a função de toda imagem, “começar pelo fim”³⁸. Eu diria ainda, começar pelo esmagamento da unidade humana assim chamada Fulano, Beltrano, Cicrano para abrir *visão* a um cenário de energias circundantes, em voluta, em formação e

³⁸ “Seria a função originária das imagens começar pelo fim?” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 249)

deformação, apresentando-se sempre, umas às outras: *formas com presença*³⁹. Só então regressamos, quase no mesmo instante, à Fulano, Beltrano, Cicrano, como diante de suas *portas de entrada*, ou seja, suas *formações*: seus corpos, suas faces, suas feições apresentando-se como gestos.

Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – *que a imagem é estruturada como um limiar*. Um quadro de porta aberta, por exemplo. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma a nossas feridas mais íntimas. Para dar, à cisão do que nos olha no que vemos, uma espécie de *geometria fundamental*.

(...) como um *segmento de labirinto*, que suporta virtualmente toda a complexidade e toda a inevidência do sistema do qual ele só apresenta a ‘entrada’, se se pode dizer. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 243)

É por meio dessa atitude de *profanação*⁴⁰ da configuração condicionante do corpo na modernidade que acredito ser possível (re)estabelecer pouco a pouco uma cultura do cuidado – relacionada à atitude de *culto*, de que fala Didi-Huberman, como retorno do olhar às coisas do mundo: aos corpos aonde habitam e àquilo com que dividem o habitar. O olhar cuidadoso operado pelo corpo, que enxerga essa imagem que se dá num limiar, tem no gesto consistente sua instância de *proximidade*, da forma

³⁹ Uma imagem “votada à separação, à auto-suficiência, à *independência de sua forma*.” (idem, p. 226), quando fala também de uma “fenomenologia do recuo”, que gosto de associar a um *recuo do olhar*, que serve para olhar o mundo de maneira amorosa.

⁴⁰ Por meio do artigo “A Linguagem em Derrida e Agamben: escritura e gesto”, de Moisés Pinto Neto cheguei a algumas reflexões de ambos os autores tematizados, sendo que a do segundo me interessou por falar de um reestabelecimento dos direitos plenos de cada sujeito, de maneira ainda compensada e auto-reguladabionomicamente, a partir de atitudes de profanação da ordem condicionante (algo impalpável) a que corresponde a realidade dos corpos, das subjetividades e portanto da política. Moisés ressalta que, para Agamben, “o homem burguês perdeu seus gestos” (2011, p. 88), o que suscita uma reflexão sobre o predominante caráter funcional do gesto na contemporaneidade, significando sua *perda*, que para mim equivale a seu *esvaziamento* ou ainda ao *esvaziamento de sua poética*, significando sua qualidade *inconsistente*. Para Agamben, uma proposição, no sentido de profanação, é o retorno à infância, como um estágio da experiência de um gesto como *meio puro, sem finalidade* (ibid., p. 88), que fala em si e por si, e que por essa contingência faria surgir uma realidade de “liberação da vida” (ibid., p. 92).

que está *perto*, enquanto o labirinto que apenas promete é um sistema que cabe àquele que com ele se comunica.

Só há habitar no outro se essa fachada se constrói em função das suas verdades: seus contatos interiores, suas origens, suas realidades *incorporadas*. Para Calvino, comunica-se melhor – e essa comunicação, já sabemos, está muito além dos vetores de dados informativos –, ou ainda, *habita-se* melhor as coisas, quando integramos seu *movimento*, percebendo-o (porque o observamos) e *embarcando* nele, por assim dizer, por meio de suas diversas potencialidades ou *brincadeiras*. A brincadeira de ser e estar inefável, pueril, ampliar nossos próprios espaços internos – no espaço *entre* nossas próprias opiniões –, estar em silêncio, ser sedutor, opor, dissolver, dormir para aliviar o cansaço: jogos com *aleveza*. Ou ainda a brincadeira da síntese, da captura e lançamento fugazes, quase simultâneos, a de surpreender, de assustar, de explodir e implodir, a peripécia, o sutil pungente, méritos e prazeres que comunicam “algo de especial que está precisamente nessa ligeireza”(CALVINO, 1990, p. 58), nessa *rapidez*. E ainda brincar de recorte, foco, determinação, escolher, contornar, sentir formas, *colher sensações com segurança e precisão*⁴¹, equivaler, brincar de assemelhar-se com as coisas, passar-se por coisa-outra, *adequar-se minuciosamente*⁴², características da *exatidão*. E mais: supor, sonhar e vislumbrar, delirar com a *visibilidade das verdades do universo*⁴³, experimentar e verificar, ser *desde* múltiplos pontos de vista, intuir⁴⁴. E assim à brincadeira da *multiplicidade*, infinito

⁴¹ “O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe colher a sensação mais sutil com os olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros.” (CALVINO, 1990, p. 75)

⁴² Calvino nesse trecho fala de um dos caminhos da sua escrita, um tipo de conhecimento que “se move num espaço repleto de objetos e busca criar um equivalente verbal daquele espaço enchendo a página com palavras, num esforço de adequação minuciosa do escrito com o não-escrito, da totalidade do dizível com o não-dizível.” (ibid. p. 88)

⁴³ Aqui Calvino fala da imaginação, portanto das imagens, como “depositárias da verdade do universo” (ibid. p. 103)

⁴⁴ Calvino demonstra que guarda a *visibilidade* uma consistência com sentido muito interessante, sobretudo numa dimensão de *cuidado*: “Em suma, meu processo procura unificar a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo. Mesmo quando o impulso inicial vem da imaginação visiva que põe em funcionamento sua lógica própria, mais cedo ou mais tarde ela vai cair nas malhas de uma outra lógica imposta pelo raciocínio e a expressão verbal.” “Seja como for as soluções visuais continuam a ser determinantes, e vez por outra chegam inesperadamente a decidir

faz-de-conta, quebra-cabeças de peças amorfas, brincar de unir partes separadas por virtualidades, por realidades, por outras brincadeiras, ser ébrio, brincar de ser algo montado, montável e desmontável⁴⁵, ser plural, ser em tudo por suas partes e vice-versa e transversalmente a isso⁴⁶, ser por combinações, a cada tempo *um, nenhum, cem mil*⁴⁷.

Se o gesto cotidiano, do corpo contemporâneo, na *vidinha*, no *Minhocão* da Universidade de Brasília enfrenta a questão de seu esvaziamento, da sua inconsistência, isso se dá por vias que insistentemente nos conduziram à inibição dessas tantas brincadeiras. O que Calvino faz – e suponho faria ainda mais com uma sexta proposta de *consistência* – é supor que postas essas circunstâncias, precisamos voltar a brincar, sendo que a própria qualidade brincante é por si só consistente. Não há inconsistência no *passeio absoluto* da criança, esteja ela onde estiver e se comunicando com o que quer que seja. Há no ato de brincar plenamente todas as componentes do *auraticobenjaminiano*, da *imagem dialética* de Didi-Huberman, das oscilações entre efeitos de sentido e presença de que fala Gumbrecht e entre outros, que, ao que me parecem – assim como eu mesmo a partir deles e delas – tentam apontar para a evidência do desgaste real e virtual sofrido pelos corpos humanos no decorrer do crescente investimento nas instituições diversas às que hoje nos associamos para dar *movimento* à organicidade do mundo contemporâneo, uma organicidade – como é próprio do humano – inventada.

situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver.” (ibid., p. 106)

⁴⁵ Isso vem de algo na proposta da *multiplicidade* que me põe em reflexão sobre a configuração (sempre dinâmica) das energias num corpo humano, significando *identidade pessoal*: “Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.” (ibid., p. 107)

⁴⁶ Cf. “Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja mais potencial, conjectural, múltiplice (...) o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade de uma verdade que não seja parcial”. (ibid. p. 131)

⁴⁷ Faço menção ao que corresponde ao título de uma das muitas novelas do italiano Luigi Pirandello, *Um, Nenhum e Cem Mil*, que fala de um homem que *deseja se cancelar*, que quer cancelar a sua própria identidade. Justamente, quer imiscuir-se no espaço: ser não sendo, ser tudo, ser-em-tudo, não ser. O ator brasileiro Cacá Carvalho é responsável, junto com Roberto Bacci, pela montagem do texto em italiano e português. À experiência com a temática do *cancelamento de uma identidade* por meio desse texto, dessa peça, do autor e do ator envolvidos, devo muito do que venho refletindo atualmente.

Se o gesto enfrenta hoje o curso do esvaziamento de sua poesia (sua *poiesis*: criação), de seu pulso próprio, refletir sobre esse fato significa buscar resgatar a dimensão de potência na comunicação, em que o gesto pode buscar assumir-se. Tenhamos em vista que

O gesto é aquilo que fica em suspenso em cada ação voltada para um objetivo: um excedente de potencialidade, a fenomenalidade de uma visibilidade como que ofuscante, que ultrapassa o olhar ordenador – o que se torna possível porque nenhuma finalidade e nenhuma reproduzibilidade enfraquece o real do espaço, do tempo e do corpo.

(LEHMANN, 2007, p. 342)

Voltamos a entender as condições que fazem surgir a tensão dos olhares e, para além disso, a verdade *nos* e *dos* fetiches, como sendo um *desejo por* comunicação (por presença e sentido, *forma com presença*). No corredor do *Minhocão* ou pelas ruas de uma Cloé paranoica e fetichista, imagino o que falta para que o amor tome passagem. Sugiro consistência. Corpos que performam sua própria constituição, ao mesmo tempo que a renovam num movimento adaptativo. É estranho supor isso como um ideal, considerando improvável sua plenitude no interior de estruturas tão pouco *autênticas*, como as que caracterizam hoje nossa ética *convencional*: desde o *caráter* das edificações erguidas para habitarmos até os comportamentos arraigados sem grande inspiração. É sempre na suposição de um horizonte que acredito operar uma proposta, como as de Calvino, como a minha mesma, dentre tantas outras. Num movimento adaptativo, algo se torna *comum* entre os entes e não para. Como numa discussão em que os envolvidos saltam entre opiniões diversas a todo o tempo, até mesmo contraditórias, mas utilizando as outras opiniões como *origemconsciente* do salto seguinte, nada além disso. O mundo não precisa se reduzir ao quintal para que essa noção de uma certa *humildade* – com o temor da palavra e sem jamais supor inferioridade ou acanhamento – funcione como combustível de uma comunicação potente.

5. OLHAR DE ATOR

A arte. Para mim, portanto esse lugar de profundo interesse pela dialética entre distâncias que experimentamos: o que está *perto* e que nos tange, o que está *longe* e que nos chama. Sou ator (sempre) em *formação* e desde que comecei a experimentar o teatro numa dimensão de aprendizagem e pesquisa, atribuo a um certo *desejo de unidade* – pessoas, coisas, ideias, cosmos – minha maior motivação para seguir buscando por um não-sei-quê que devo ou quero produzir, como presença: *apresentação*.

O percurso de vida, a ética do intérprete teatral é, para mim, a experiência radical do observador amoroso e do comunicador visando potência. É para o ator – esse que não visa apenas a mera performance desinibida da sua aparência, esse que não se esconde sob temas, enredos, aparatos – profundamente central a ideia de *tornar comum, de partilhar o sensível*,⁴⁸ no instante de apresentação das suas formações. A obra teatral é o lugar em que o processo de engajamento do corpo humano com as coisas do mundo é *posto em cena* e experimentado pela comunidade ali reunida.

Vejo no *teathron* – justamente ele: *o lugar de onde se vê* – o ambiente do ritual, o trabalho celebrativo e o interesse pelo mistério em jogo. Vejo comunidade e atravessamento. Vejo sensibilidade e razão e, no centro: o corpo.

Em nenhuma outra forma de arte o corpo humano ocupa uma posição tão central quanto no teatro, com sua realidade vulnerável, brutal, erótica ou “sagrada”. (...) O corpo do teatro é sempre da morte. O palco é um outro mundo, com um ou nenhum tempo próprio, e permanece ligado a ele um fator de medo inconsciente de dirigir um olhar proibido e voyeurístico ao reino dos mortos. (LEHMANN, 2007, p. 331)

Tudo de que tratamos até então me parece presente aqui nesse pequeno trecho de *O Teatro Pós-Dramático* de Hans-Thies Lehmann, em que o corpo teatral é abordado com grande interesse, justamente pelo fato de haver, no *ultrapassar* da

⁴⁸ O termo me vem dessa forma inspirado pela obra a que corresponde, “*A partilha do sensível*” do francês Jacques Rancière. Por não ter trabalhado propriamente com o autor nesta pesquisa, assumo que a utilização do termo é uma evocação de certo modo apenas coincidente.

modernidade, a percepção de que um novo teatro é operado visando o *culto* direto das formas presentes, supondo um novo olhar (*de onde se vê*) ao que se seguem novas mobilizações na *constituição* de quem o experimenta.

O novo teatro, inversamente, segue uma via que conduz da abstração para a *atração*. Já Eisenstein discute esse tema quando fala da “montagem de atrações”, na qual é difícil precisar onde termina o fascínio pela nobreza do herói (momento psicológico) e onde começa uma sedução pessoal (isto é, sua ação erótica sobre o espectador). (ibid., p. 332)

No que toca à identidade do intérprete teatral, ao seu corpo e constituição, essa perspectiva demanda profunda administração da experiência em vida como material para sua composição, sendo que, tendo em vista o que discutimos até aqui, a consistência dos gestos, obra em movimento, tem a ver justamente com a radicalidade da exploração que o intérprete faz daquilo que o constitui e que, portanto, lhe atravessou – aquilo a que se expôs. Isso porque levamos em consideração que o ator

vai sempre usufruir das suas próprias potências físicas e emocionais para a composição final. (...)E ao mesmo tempo permite a investidura, a pesquisa externa, além dele, que vêm do mundo, que vêm do histórico, do filosófico, que vêm do contato com um outro ator ou com a temática do espetáculo ou com a impressão do diretor, com os exercícios dados como treinamento... e isso tudo vai criar uma sobreposição de camadas que ao final também terá que ser digerida e experimentada por ele, mas é sempre nele que se dá a obra. Então, como se abster? Não há essa abstenção. Há uma necessidade de exploração do material original que eu tenho, que é a minha vida, que é a minha história, são os meus pontos de vista... são a maneira como eu passo pelo mundo e como o mundo me impregna.⁴⁹

Enxergo também na dinâmica investigada por Didi-Huberman, assim como nas oscilações entre efeitos de *presença* e *sentido* de Gumbrecht, o lugar de interesse

⁴⁹ Trecho da entrevista de Marcelo Nenevê com a atriz Adriana Lodi, cuja transcrição completa está em anexo.

desse teatro que está a serviço da valorização do corpo humano,⁵⁰ tanto no sentido de uma reapropriação do corpo por parte do sujeito que *nele* incide, como no de impulsionar as relações entre corpos que se associam em comunicação, e que se desenvolvem nessas associações. Retomamos aqui a discussão sobre a modernidade tardia, lugar de corpos em colapso, em que

em certas circunstâncias o indivíduo pode vir a sentir que todo o fluxo de suas atividades é artificial ou falso (...) e quanto mais a dissociação for mais extrema e menos contextual, é provável que resulte em um deslocamento mais severo. Uma pessoa sente que está constantemente encenando a maioria das rotinas ou todas elas em vez de segui-las por razões válidas. (...) tal situação caracteristicamente levará a um “eu sem corpo”. (GIDDENS, 2002, p. 59)

De maneira confluyente, podemos perceber no percurso da história mundial, fundamentalmente do ocidente (sempre grosso modo) a exacerbação dessas *descontinuidades*, frutos de *propostas* que isolaram elementos dialéticos – como as noções de corpo e alma, ideia e matéria – em instâncias que operariam separadamente. Essa ilusão de rompimento é, por si, *anacrônica* e geradora de outros anacronismos. No bojo dessas circunstâncias, o próprio teatro esteve suposto no interior de um regime desviante em relação ao corpo, por tradição, definido pela *dramaticidade* e chegando a ser tido como equivalente apenas a ela, já que

o drama se constitui essencialmente em função da *abstração* da densidade do material, da concentração “dramática” em conflitos *espirituais* – em contraposição à predileção épica pelo detalhe concreto. Assim, a sexualidade aparece como amor; a dor e a degradação como sofrimento e morte. (LEHMANN, 2007, p. 332)

Essa ultrapassagem do drama trata também da ultrapassagem das ilusões da modernidade e das doutrinas dualistas (dual sem *fantasmagoria* ou dialética) que também no teatro fizeram surgir modalidades específicas. Trata-se de ultrapassar um corpo em crise, como *imagem* crítica, que se rebela contra as tentativas de

⁵⁰ Remeto à citação que Lehmann faz de Baudrillard: “Hoje em dia não se trata mais de ter um corpo, mas de estar conectado a um corpo.” (2007, p. 334)

conformação a que é incessantemente submetido nos dias de hoje, por ataques de diversas naturezas, do sutil ao dilacerante, do simbólico ao físico. O que se sabe nesse teatro do corpo, lugar de comunicação, é que a organicidade do mundo das coisas chama o corpo para o cultivo de si, para que se organize e se dê coerência, para que opere de maneira consistente, para que produza movimento adaptativo e a ele pertença, *sendo* simplesmente. Sem sujeição ou soberania viciantes. Dinâmico em dinâmica.

Nessa paradoxal dessensualização pela presença contínua de imagens corporais sexualizadas, o corpo mais uma vez se torna portador de significados por excelência. O que se liga a ele em termos de graciosidade se torna imediatamente “signo de” (fitness, adequação, sucesso, status, etc.). É estreita a via pela qual o teatro pode valorizar o corpo, entre a significação destituída de sensualidade e uma corporeidade *como* signo. (ibid. p. 334)

Há nesse sentido de retomada, ainda com Lehmann e a perspectiva do pós-dramático (para mim o *ultradramático*), o desejo de que as situações de co-vivência do sensível entre seres humanos sejam portadoras de potências comunicacionais que fortaleçam os corpos *de quem vê*, sendo que aqui são os corpos dos intérpretes que se abrem dando a ver um *vazio constituinte*, iniciando um processo de habitar a imagem e nela se transformar para cada sujeito que olha, segundo seu próprio chamado: um chamado de consciência da sua própria constituição. É para o espectador, e sobretudo para aquele cuja participação equivale à composição da obra mesma, muito fundamental que existam nas comunidades humanas propostas de situações – brincadeiras – em que se possam estabelecer essas experiências de *contágio*. Contágio esse que “não é transmissão de informação. Antes, equivale a uma fusão e uma participação miméticas.”(LEHMANN, 2007, p. 338)

O teatro é *lugar de onde se vê* para todos os envolvidos, inclusive para o intérprete. É local de encontro da comunidade a pretexto de uma atitude brincante, sendo que a qualidade do olhar envolvida é a do *amor*, ainda definido em termos de um “encaixe recíproco, dinâmico e espontâneo”. Aqui podemos falar, o que pode ser que já esteja evidente, de que tal olhar compreende muito mais do que uma operação

ocular. Consiste acima de tudo no jogo da plenitude sensorial do corpo, inclusive na sua capacidade de dar sentido virtual (multidimensional) às coisas. Imagino que a busca por um olhar amoroso seja demanda de uma crise do olhar, razão pela qual *aprender a enxergar* suponha justamente aprender a *reintegrar* o olhar à percepção total – considerando sua entronização segregacionista em relação aos outros sentidos que hoje testemunhamos, que trata o olhar, equivocadamente, como sentido da opinião.

O teatro é lugar de “*experiência do potencial*” (ibid., p. 336) e serve à comunidade como qualquer outro trabalho *consistente* que dá aos corpos a possibilidade de habitá-lo e nele se expandir. A experiência teatral visa acontecer nos corpos que a vivenciam, já que, aqui, a comunicação potente e o itinerário que a supõe configuram uma ética.

Quando comecei a *aprender* teatro, vinha de uma experiência de vida em que o ambiente formal de Teatro, para mim, era raríssimo. Com 17 anos, pela primeira vez, fui a uma peça teatral com atores de profissão, em que me lembro vivenciar o tensionamento dos meus fetiches – os medos – com o desejo por *penetrar* verdadeiramente as figuras e ali permanecer. Portas de entradas luminosas que sonhei atravessar, integrando a sensação, entre mim e o que me olhava, de que ali eu via tudo.

A noção de *tudo* é para cada sujeito um lugar onde dar movimento radical às suas questões constituintes. Não sou diferente. Tenho uma trama referencial que corresponde à minha experiência no *tecido do espaço e do tempo*. Influencio porque peso nessa trama. Sou *ocupante*. Por que haveria razão para *desprezar* a minha presença (a menos que *soubesse* que ela *devesse serdesprezada*)?

Acredito, portanto, que o que o ator mobiliza na esfera social é social por excelência. A união entre os princípios de uma ação calcada no corpo e em sua constituição – de onde deduzo noções de *verdade*, integridade e integralidade – e a valorização dos sistemas que constituem também nossa corporeidade coletiva – a comunidade, a sociedade, o conjunto das éticas – acontece para mim por meio de uma observação amorosa, que denota cuidado. Esse *culto* não é portanto meramente o culto do corpo humano, mas reconhece que é nele o núcleo de origem da cultura ativa das comunidades humanas, o que quer dizer que só podemos cultuar o *todo* por meio

daquilo que o corpo mobiliza, uma vez que, para todos os efeitos da co-vivência humana, equivalemos a ele *por inteiro*.

O incômodo que, por vezes, experimento com relação às ciências exatas, que é fundador de diversos preconceitos meus a respeito desse território, tem a ver com uma qualidade de olhar setorizada, que, para mim, acaba comprometida por seu enfoque. A sensação que tenho acerca disso, e que também serviu de reflexão motriz deste trabalho, tinha a ver com o fato de considerar estranho que qualquer descoberta ou interesse humanos pudessem ser comemorados em termos de avanços ou por sua complexidade, se aquilo – o descoberto – não *resultasse* numa experiência de descoberta equivalente nos corpos que o buscaram. Do ponto de vista do meu alheamento relativo à engenharia, penso, por exemplo, o que traz de verdadeiramente novo uma invenção, como o avião, se o corpo também não formular os devaneios da flutuação, da relativização das distâncias e do tempo, se não ultrapassa a noção de *altura* como mero distanciamento da terra, sendo que *ver de cima*, *subir*, estar ou erguer-se nos ares são ocorrências que, assim como podem se dar na concretude de um avião em pleno voo, igualmente se dão na correspondência entre pulsos do corpo, entre uma imagem e uma ação, numa textura vocal ou *na intensidade de um olhar*. A minha crítica quase especulativa sobre a discrepância entre produção de formas funcionais (máquinas) e alguma *vontade* (nos corpos) *que lhes dê razão* tem a ver com o *desejo de presença* que mencionei, e de que fala Gumbrecht em relação a novas tecnologias (2010, p. 15).

Consideremos, no sentido de estabelecer mais e mais com os objetos da experiência cotidiana uma relação de *comunicação potente*, que não sabermos a *origem* de um objeto-produto que se consome diariamente é hoje em dia fato absolutamente corriqueiro. Não creio que haja grandes benefícios nessa *descontinuidade* abusiva dos *itinerários* das coisas que atravessam nosso cotidiano e por isso mesmo, tendo em vista as circunstâncias que temos integrado, acredito ser interessante enxergar os *instantes* de descondicionamento como potências dentro de um quadro geral altamente condicionante. Podemos pensar metaforicamente que buscamos, com as brincadeiras e a efetiva ativação da cultura nos corpos, uma espécie de geração de relevos num cotidiano que tende à absoluta planificação.

Relaciono portanto as *extensões do corpo* na contemporaneidade com o corpo mesmo em sua operação de sujeito, que discuto nesta pesquisa, por acreditar justamente que esse enfoque nas extensões do corpo – ou em quaisquer outros corpos constituídos ou não materialmente –, em detrimento da valorização do próprio corpo humano como instância primeira das articulações de sujeito, enfraquece a qualidade de movimento adaptativo em todas as cadeias a que esse corpo se associa. Essa noção supõe a presença de *cada corpo* como mobilizador das estruturas que integra, logo sujeito e sociedade em suas diversas dimensões fragmentárias. O que acredito não ser tradicional no debate que liga essas duas unidades significativas – sujeito e sociedade – é pensar o movimento do corpo – os gestos – como o lugar onde residem todas as operações humanas em relação às coisas do mundo, dando especial abertura a uma qualidade do gestual que supere a ilusão formal correspondente aos códigos da performance humana cotidiana: dos *modos* de cumprimentos e diligências à dimensão da visualidade excessivamente significativa – que supõe a *iconofagia*– até o que considero mais alarmante, que é o olhar restrito e restritivo de um ser humano sobre seus próprios movimentos.

Se o teatro, no contexto do pós-dramático, é o ambiente do *gesto em si*, tendo o corpo como privilégio material, é porque nele está lançado o desafio de acontecer livremente. E, se para o corpo humano, tão diminuto numa escala universal, há alguma oportunidade para que seu movimento-vida alcance a qualidade de fluxo que tem a matéria não reflexiva – as coisas que *não pensam* –, ousar dizer que desde o ponto em que estamos, esse caminho se dará pelo aproveitamento – numa perspectiva do amor – das circunstâncias *tangíveis* que supõem a nossa vida, nossa condição. De maneira pragmática – mas também paradoxal –, ou bem simplesmente aceitamos nossa volúpia absoluta e compreendemos que tudo que se passa é derivação implacável de algo que nos antecede, e que nos sucederá materialmente – desde afetos, a estruturas, planetas, galáxias, etc. –, e deixemos que o *carrossel das fantasias* de uma Cloé, Babel ou Babilônia siga a sina de se concretizar em *guerras, orgias, extravazamentos, explosões, dilacerações*, entre também banalidades, amenidades, a festa de aniversário, a profissão, as descobertas sobre as moléculas e etc. etc. etc. e, assim por diante, o fluir sem consideração ou comentário de um corpo que se perceba também

ativando essas mesmas transformações. Ou então, entramos por uma outra via de aceitação, a da *poesia inexplicável*⁵¹, como falou Mário Quintana, que tem a ver com a assunção de todas as condições do corpo que podemos perceber, ou seja, sabendo ignorar inevitavelmente, e sempre, muito do *todo*. Portanto, se, por um lado, estamos desamparados, por outro, temos noção de algumas componentes do nosso movimento, como a evidência *interior e inexplicável* do pensar e a potência brutal do agir – gerar impacto, presença. Podemos nesse caminho optar por uma experiência interessada na frutificação e na continuidade das coisas e supor a degradação como um fenômeno no bojo do *movimento adaptativo*, o que quer dizer que não temos que provocá-lo, assim como virtualmente não temos que *provocar* nada.

O lugar *de teatro*, para além da sua também condicionante inscrição na dimensão do *real* – como instituição, evento, espaço, mercadoria – também é, para mim, qualquer lugar de experiência de descondicionamento, observação amorosa e comunicação desejosa de potência. Assim, suponho que o *ofício* do intérprete teatral – este de que falo – é como a de um *filósofo dançarino*⁵². De modo que, de forma engajada com o seu presente, o corpo do ator é um ambiente disposto à frutificação natural do *trabalho silencioso* do mundo. O que o intérprete propõe não é, portanto, algo que lhe é *estranho*, como me parece ser o caso da religião; o que também não impede a formação e apresentação de elementos *desconhecidos* seus de maneira consistente.⁵³ O desconhecido, ao contrário do que está fora do corpo e que não foi *nele* experimentado, é também constituinte e pode ser inspirado à materialização, ainda que de maneira igualmente misteriosa. Maneira, no entanto, algo decidida. Isso argumenta na mesma direção da noção de movimento adaptativo, funcionando para o sujeito como uma compreensão de que muito daquilo que seu corpo produz, mesmo consistentemente, pode ser fomentado num *ambiente* de notável imprecisão no que toca à *identificação de sentido*. Nessa perspectiva dada por Gumbrecht, a identificação

⁵¹ “Se procurar bem você acaba encontrando. / Não a explicação (duvidosa) da vida, / Mas a poesia (inexplicável) da vida.” [Mário Quintana]

⁵² Sem negar a influência do pensamento de Nietzsche acerca de um “Deus dançarino”.

⁵³ Mais sobre esse aspecto, do *desconhecido*, na entrevista que mencionei anteriormente com a atriz Adriana Lodi, em anexo.

de sentido corresponde à interpretação(2010, p. 34), enquanto suponho que a potência em termos de gesto comunicativo esteja salvaguardada pelo grau de *interesse* em outra instância: a da *emergência de sentido*, em que se transfere a importância da atividade consciente para a experiência, já mencionada, que Didi-Huberman qualifica como a de *formações em apresentação*, a saber, formas *com presença*.

Bastaria dizer de maneira mais simplificada que, portanto, o corpo consistente *dança* aquilo que *sente*, com intensidade, *verdade*? Talvez sim. Não há nada novo *no* caminho, a não ser *opróprio* caminho. Observo como no caso do ator, a necessidade de radicalizar esses procedimentos em vistas a crescente potência comunicativa é fortemente incentivado no ambiente de aprendizagem, fundamentalmente com o movimento estabelecido na relação *mestre e aprendiz* – relação característica da aprendizagem no teatro, supondo intimidade e contaminação mútua, raramente encontrada de maneira semelhante em outras esferas da *educação*, em especial no Brasil.

Minha primeira mestra no teatro, a atriz Adriana Lodi, costumava estabelecer a máxima: *matar o ego e administrar os medos*, como um princípio condutor da atividade criativa do ator⁵⁴. Reflito sobre essa definição de uma ética que, em certa medida, propõe anular a identidade virtual de um corpo para tratá-lo como um lugar, um corpo-lugar, que se põe trabalhado em *apresentação*; que busca *matar o ego* por meio da exposição radical de si. Esse desnudamento é uma dimensão do processo teatral característico do *vazio* que o corpo, no teatro, dá a ver. Penso que, em última análise, o corpo teatral dê mesmo a ver com toda a sua *investidura*: um corpo, simplesmente. Ao mesmo tempo que não consigo negar a potência de algo que está além dessa simplicidade, justamente por conta dela existir. É como se o teatro sempre de certa forma *falasse* sobre si mesmo, onde nem importem propriamente os pretextos, figuras, enredos, temas. É potência *falando* potência. Ideal que está em consonância com a suposição de uma correlação absoluta entre as coisas do mundo, mas que de tão

⁵⁴ Na entrevista em anexo, a atriz fala de como o ator faz uso das suas próprias experiências em vida para a sua criação. A incluo sobretudo porque concordo e me comovo grandemente com a fala da atriz nessa entrevista, e porque a considero emblemática das reflexões éticas que propunha conosco no ambiente de aprendizagem.

amplo – tão ideal – gera perplexidade: o teatro seria, nesse sentido de equivalências, capaz de performar *qualquer* procedimento? Encaremos que

O corpo é um ponto de intersecção no qual, quando se observa mais de perto, a fronteira entre a vida e a morte constantemente se torna um problema. Já que as coisas são sempre uma espécie de substituto para algo diferente, enigmático, que não conseguimos fixar facilmente com palavras, a estética teatral, assim que lhe damos atenção, se move na região de fronteira entre o âmbito humano e o das coisas. (LEHMANN, 2007, p. 347)

O que essa capacidade de *falar sobre tudo* – como o *poema da matéria de Lucrécio* – oferece a nós *deste jeito* que somos, *nestes dias* que temos vivido? Encaremos também que talvez estejamos, pelo menos ainda, apenas supondo essa capacidade, haja vista a atual crise do corpo e nela o esvaziamento do gesto que, se é circunstancial, contamina igualmente – ou sobretudo – o fazer teatral: lugar do gesto.

A crise é evidente. Hoje em dia, é possível realizar de maneira satisfatória uma grande variedade de peças; no entanto, quem for honesto consigo mesmo há de saber muito bem, no fundo, que o que está fazendo é totalmente inútil. O que nos move é um simples impulso pessoal.⁵⁵

A fala de Peter Brook é de 1950, mas ainda hoje estamos em meio aos mesmos riscos – próprios até da dimensão da experiência – e tantas outras contradições e paradoxos. Perplexo, penso num teatro que se preocupe em desenhar uma *trama* muito maior do que aquilo por que é formado, que no entanto saiba voltar ao encontro de suas *formas*: um circuito consistente. Falo nesse aspecto, assim como Didi-Huberman em relação à qualidade dos objetos da arte minimalista⁵⁶, porque preocupo-me em não definir essa característica de desnudamento como algo que o autor caracterizou como um objeto (no nosso caso, o corpo) tautológico. Em alguma medida,

⁵⁵ Fala de Peter Brook, em 1950, citado por Cida Falabella no artigo “A insustentável ‘leveza’ do teatro” in: Subtexto - Revista Brasileira de Teatro do Galpão Cine Horto, no. 10, 2013, p. 64.

⁵⁶ Cf. (DIDI-HUBERMAN, 1998, passim.) Sobre tudo no capítulo intitulado “O mais simples objeto a ver” (p. 49) em que apresenta e discute pormenorizadamente obras de Donald Judd, Tony Smith, Robert Morris, entre alguns outros.

sim, creio que o corpo deve supor *bastar-se*, inclusive pela relação que isso guarda com a ideia de apresentar somente aquilo que lhe constitui, o que já é chave na busca por um trabalho “útil”, dialogando com a fala de Peter Brook. Mas creio ser mais interessante que essa suficiência opere como um dispositivo de fechamento de um circuito que *ultrapassa* o corpo, na comunicação com outros sujeitos, abrindo-se para o *habitar recíproco* da relação entre corpos.

Quero também dar relevância a um aspecto temporal do processo de comunicação que corresponde à compreensão de que todos os “fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido sem serem eles mesmos sentido”⁵⁷ estão passíveis de se darem em durações diversas e relativas, ou seja, no que trata da dialética entre *olhar amoroso* e *gesto consistente*, ou ainda entre *cultura passiva* e *cultura ativa*, ou mesmo *formação* e *apresentação*, é importante valorizar o corpo teatral como obra do instante presente. Entendemos que o processo de criação (formação) do ator *continua* se dando no momento de apresentação, estando ele suposto a *aproveitar* fundamentalmente o que se dá ali no *presente da ação* como estímulo à renovação da sua própria constituição, implicando muitas vezes no surgimento de novos gestos, até então imprevistos. Numa perspectiva ainda mais estruturada, estamos tratando de um teatro sustentado pelo *improviso*, que acredita sobretudo nessa relatividade da escala temporal do processo de criação do ator, ou seja, acredita que entre *olhar* e *produzir* pode ser que se passem segundos ou menos que isso. Também por esse aspecto é que trato o intérprete de teatro como alguém que é idealmente um emblema de um olhar extremamente integrado e de forte compromisso com a produção de presença, a partir daquilo que lhe constitui, mesmo que esse fator constituinte tenha acabado de se tornar *seu*, propriamente. Bom momento para afirmar também que o fenômeno da comunicação potente, estruturado aqui por meio de conceituações diversas, pode tender a supor sua ocorrência com uma característica específica, seja de algo *sacralizado* ou *elevado* – já que falamos de *morte*, *ritual*, *aura*, *vazio* – ou, em termos de duração, algo parcimonioso, moroso ou

⁵⁷ Cf. (2010, p. 28) Essa é a definição de “Materialidades da comunicação”, um conceito desenvolvido por Gumbrecht e outros colegas para situar justamente os procedimentos que venho tentando esboçar em escalas e contextos diversos dos dele.

necessariamente delicado, pormenorizado, até mesmo *sofisticado*. Não creio que a potência comunicativa esteja aprisionada nos territórios de um tipo determinado de manifestação artística, nem mesmo no domínio “da arte” propriamente. Creio, sim, na qualidade da *investidura* dos corpos sobre si mesmos, estando em vida, considerando-a, onde-quando quer que estejam e no interior de qualquer virtual duração.⁵⁸

Dadas essas possibilidades e condições, suponho que entre *habitar* e *adaptar-se em movimento*, no processo comunicativo que inclui o intérprete e outros entes, acredito estar o ator com a responsabilidade maior de fomentar a comunicação – ou o amor, portanto – nessa relação temporária. Refletir sobre a complexidade do que, por vezes, encaramos informalmente como *segurar uma cena* tem a ver com a qualidade de manter-se presente, ou seja, manter-se consistente, ou seja ainda, dar continuidade à apresentação das suas formações, sem abrir mão dessa operação nunca. É radical e ideal o que significa para o ator ser potente. Não se trata de uma oscilação entre logro e fracasso, mas sim de gozar de um fracasso consistente, da mesma forma que de um logro consistente. Essa noção é emblemática da manutenção de *um encaixe recíproco, dinâmico e espontâneo*, sem falar no compromisso que caracteriza com o ato de assumir – por exposição – sua constituição, a todo instante em cena.

Os fatores impeditivos dessa manutenção, se articularmos os procedimentos mencionados – assumindo um conjunto de técnicas e reflexões do ator – podem ser em grande parte relacionados aos *temores* do *ego*⁵⁹. Podemos refletir novamente sobre o princípio de *potência* que assumi, que afirma *matar o ego e administrar os medos*, considerando sua viabilidade plena apenas possível. A anulação temporária da identidade do corpo – nome, sobrenome, *personalidade* – como horizonte do ator tem

⁵⁸ Penso em Estamira, protagonista do documentário homônimo de Marcos Prado (2005). Estamira apresentava distúrbios mentais e mesmo com todos *os choques* que esse fato gera quando nos relacionamos com aquilo que ela diz, é assombroso como ela impressiona e comove. Não creio que o que apareça de maneira mais pungente, para mim, no caso dela, seja, especificamente, o sentido do seu discurso, mas sim a força que existe entre os sentidos que reúne e uma presença que surge como uma verdadeira ventania.

⁵⁹ Me sinto incapaz de definir *temores*, nesta pesquisa, por um viés que considere (de maneira *consistente*) diretamente a psicologia e sobretudo a psicanálise por meio de seus principais nomes. Faço, portanto, uma correlação entre temor e o sentido dado por Espinoza (já mencionado nesse trabalho) a afecções que podem diminuir a potência de agir de um corpo. *Temer* consiste portanto, para mim, em hesitar (ou até mesmo recuar) diante dos riscos supostos pela experiência, no intuito de conservar sua própria constituição. Logo, implica alguma resistência ao movimento adaptativo.

uma natureza paradoxal, mas fundamental para o regime dialético que em Didi-Huberman, considerando objetos não-humanos, é o centro do acontecimento pleno da imagem na operação de sujeito. Penso também em Italo Calvino, que não fala propriamente do teatro em suas propostas, mas que parece indicar um valor de consistência, como relatei, nesse lugar em que as coisas “colocam em jogo a plenitude do seu ser”⁶⁰, no instante mesmo em que estão sendo.

Por essas questões, divago que pode ser que as experiências de teatro na contemporaneidade, quanto mais sutis – ou menos espetaculares – e, na medida que estimulem o público a compor com a obra, sendo, portanto, parte insubstituível dela, impulsionem o movimento de produção das presenças – materializando abstrações usualmente silenciadas – e valorizem a experiência mútua dos pulsos de perceber e materializar. Como experiência social, tendo em vista o cotidiano de “vidas cartesianas” que parecem ignorar “o lado da presença de modo muito automático”, esses trabalhos são a oportunidade de se criar lugares de devaneio coletivo, “oscilando entre efeitos de presença e efeitos de sentido”(GUMBRECHT, 2010, p. 136), em experiências de comunicação descondicionantes, potencialmente amplas e geradoras de muitas desrepressões por meio da formulação poética – produtiva. Essas experiências querem ampliar o escopo da experiência sensível – a experiência estética – no cotidiano das comunidades e em certa medida podem ser encaradas como serviço social. Essa minha opinião não quer eleger um determinado tipo de teatro como mais potente por si só, mas afirma, sim, que a arte – como culto, cuidado – por esse respeito ao movimento adaptativo das coisas que parece supor eticamente, precisa estar em consonância com as necessidades das comunidades, que são muito diversas. “Arte necessária” é um termo arriscado, que pode sugerir demasiada virtude naqueles que a fazem *surgir*, mas insisto que essa característica derive de se considerar o percurso do *olhar amoroso*, que, por procurar ultrapassar a dimensão individual (de um corpo), implica em ação comunal (de e para corpos), em que a busca pela *simplicidade* – ou beleza – suponha contraditoriamente o itinerário mais complexo. Isso quer dizer que a

⁶⁰ Gumbrecht cita Heidegger ao definir o ser do *Dasein*, justamente o *ser-no-mundo* em contato “funcional e espacial - com o mundo”, ulterior à definição de sujeito: “aquilo que sendo, coloca em jogo a plenitude do seu ser” (2010, p. 97)

discussão suscitada por esta pesquisa é, ou almeja ser, também uma discussão em contexto, por isso, situada na contemporaneidade como protagonista de uma problema de comunicação entre *coisas*. A contradição luminosa neste texto tem a ver com o fato de que pede ser valorizado, ao mesmo tempo que roga, pelo que discute, tornar-se obsoleto.

6. CONCLUSÃO

Não há, para mim, como *olhar* para este trabalho sem reconhecer mais e mais alguns tantos desejos de movimentação política dele constituintes. Minha caminhada no *Minhocão*, que serve de plataforma à minha experiência-pesquisa em vida, tem caráter político. Reafirmo aqui visões que almejam devolver para o corpo humano, lugar da identidade individual, o estatuto de centro motor da ação política global, num itinerário que supõe o gesto de olhar como fenômeno que aposta na perspectiva de *cuidado* com o mundo e os gestos diversos produzidos pelos corpos. Olhar que constitui o movimento total, ao respeitar suas próprias constituições, ao interessar-se verdadeiramente por elas. Somente a partir do corpo é que se pode operar as extensões inventivas que criamos para ampliar, modificar, deformar e reformar as potências de nossas presenças e dos sentidos articulados por elas. Do celular ao navio, ao vaso sanitário, à câmera de cinema e à câmera de vigilância, ao cartão-postal, à escrita e ao poema: corpo-corpo-corpo-corpo. O chamado do mundo para nós, me parece, é um chamado do corpo a corpo, objeto a objeto.

Estou *me formando* com esta pesquisa um comunicador, ator, artista, coisa que deseja presença. Não importa. Essa reflexão é motivada por um desejo profundo de se estabelecer uma cultura de paz, que seja testemunhada na escala de cada sujeito, no movimento do cotidiano. Tenho consciência de que estou, por meio desse texto, investindo em uma das inúmeras modalidades pelas quais *é possível melhorar o mundo*. Entendo cada gesto como um manifesto. Não acredito que não haja lugares melhores e mais interessantes para se ir. No entanto, tenho grandes questões acerca dos caminhos pelos quais fiz opção até então. Estou em vida, assim como qualquer outra pessoa que lê este texto, portanto, me sinto objeto pleno desta análise. Se não

desejo estabelecer nada, isso se deve ao fato de que, para mim, tudo *isto* está carregado de importância, assim como, igualmente – como me parece às vezes –, não deveria ter nenhuma. É uma sensação ambígua, que procuro reconhecer como *potência*. O assunto de que falo pode facilmente ser inútil para diversos intentos, preciso reconhecer que possa ter resultado, nesse sentido, algo incompreensível ou demasiadamente particular. Ao mesmo tempo, tenho uma fé absoluta de que meu desejo de consistência signifique continuidade daquilo em que acredito e que me motiva a trabalhar esses *temas e imagens* aqui abordados, sendo, portanto, *genuíno* para mim.

Sinto ao final deste texto que me dispus a ser influenciado por tantas contradições, a ponto de que, por conclusão, tudo o que tenho a oferecer é também uma contradição. Não me sinto propriamente satisfeito com minha pesquisa, e não sei ao certo se isso seria possível ou mesmo agradável, ao mesmo tempo, me sinto, sim, imensamente feliz por tê-la executado. Falei. E aqui-assim encerro.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **Poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. *in*: Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n. 19, pp. 20-28.

Disponível em www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf (acessado em 26-10-14)

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Biblioteca Folha, 2003.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Todas as cosmicômicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ESPINOZA, Baruch de. **Ética demonstrada à maneira dos geômetras**. Martin Claret: São Paulo, 2005.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau: um romance-ideia**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Pesquisa em arte, linguagem da arte ou como escrever sobre o pensamento como corpo inteiro**. in: AQUINO, Fernando e MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.) **Corpos informáticos. Performance, corpo, política**.

_____. **Performance: do fétido ao fuleiro**. in: AQUINO, Fernando e MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.) **Corpos informáticos. Performance, corpo, política**.

NETO, Moisés Pinto. **A linguagem em derrida e agamben: escritura e gesto**. 2011. [online]. *Disponível em: (acessado em 26-10-14)*

http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/edicao7/Moises_Pinto_Neto.pdf

PINHO, Marcia Duarte. **Quando a dança é jogo e o intérprete é jogador: Do corpo ao jogo, do jogo à cena**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de teatro / Escola de dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SILVA, Gustavo de Castro e. **O mito dos nós – amor, arte e comunicação**. Brasília: Casa dos Musas. 2006.

8. ANEXOS

8.1 ENTREVISTA COM A ATRIZ, DIRETORA E PROFESSORA BRASILIENSE ADRIANA LODI

DATA: 06-12-2013

ENTREVISTADOR: MARCELO NENEVÊ

TRANSCRIÇÃO: LUPE LEAL

MARCELO: *Fale um pouquinho sobre a vida do ator como material para sua criação artística.*

ADRIANA: Eu entendo o ator como criador. A partir daí, acho que o material primordial que ele tem é sua própria experiência. É claro que isso não impede que ele acumule experiências dentro do processo de pesquisa, seja ele qual for: de um novo personagem, de um novo material... mas a princípio, levando em consideração que ele vai sempre usufruir das suas próprias potências físicas e emocionais para a composição final, eu acho muito interessante que as suas memórias, seus pontos de vista, as suas engrenagens estejam à disposição da sua própria composição. As tintas, as palhetas, a tela... é tudo [no caso do ator] o corpo, a voz, a [sua] frequência emocional. Então como é que dentro de um processo de criação ele vai conseguir se eximir? Não entendo dessa maneira. Entendo que ele se coloca, ele se sobrepõe. E ao mesmo tempo permite a investidura, a pesquisa externa, além dele, que vêm do mundo, que vêm do histórico, do filosófico, que vêm do contato com um outro ator ou com a temática do espetáculo ou com a impressão do diretor, com os exercícios dados como treinamento... e isso tudo vai criar uma sobreposição de camadas que ao final também terá que ser digerida e experimentada por ele, mas é sempre nele que se dá a obra. Então, como se abster? Não há essa abstenção. Há uma necessidade de exploração do material original que eu tenho, que é a minha vida, que é a minha história, são os meus pontos de vista... são a maneira como eu passo pelo mundo e como o mundo me impregna. Então para mim o processo de composição exige esse território. Porque por mais que muitas vezes eu tenha que acessar uma dor desconhecida, uma força desconhecida, um sentimento desconhecido, de alguma maneira eu tenho que partir das minhas referências pessoais. Então usar os artifícios do depoimento pessoal, da memória emotiva, da memória afetiva ou das experiências produzidas nos laboratórios, nos encontros, nas improvisações sempre são uma tentativa de impregnar o corpo, a alma, a subjetividade do intérprete, dessa nova experiência que ele vai precisar usufruir para a composição. Do mesmo jeito que eu acho - mesmo não sendo uma artista plástica, uma musicista, nem nada - mas eu acho que também é dessa maneira, não é? O cara quando tem a ideia de compor alguma coisa... os acordes que ele busca, a maneira que ele pesquisa, parte da qualidade da emoção que ele quer que esteja presente ali. Da mesma forma as pinceladas ou o estilo de traço ou as cores que são usadas... para nós isso tem a ver com movimento, com respiração, com intensidade de olhar, então... está tudo dentro. Agora, tudo isso é em função de um tipo de atuação. De um tipo de atuação que é mais... visceral, que é mais até realista... Que visa uma empatia... não sei nem se uma catarse, mas uma empatia com certeza. Eu me preocupo com a questão da identificação. De um discurso que emocione. E para mim isso só vem quando você acha uma "verdade". E essa verdade, se está no meu corpo enquanto intérprete precisa encontrar um lugar dentro de mim... real. Isso não significa que eu precise matar a minha mãe todos os dias para representar a perda, não é? Ou esse ato... mas eu preciso de alguma maneira me dar a liberdade de experimentar esse sentimento. E encontrar em mim ramificações, descentralizações que de alguma maneira contenham - ainda melhor se for de maneira única, primeira... não vou dizer inédita, porque não precisa, mas de uma maneira única, peculiar de dimensionar - aquele afeto ou aquela circunstância. É sempre um pouco... subjetivo demais, não é? Não tem como não ser... acho que a gente tenta através dos processos de montagem de cada trabalho diminuir essa subjetividade para tentar ser mais... claro e compreensível... efetivo... mas nem sempre a gente consegue, não é?

8.2 ENTREVISTA COM FRANÇOIS JULLIEN

Data da entrevista: *março de 2013.*

Extraída da página da Revista Cult na internet:

<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-francois-jullien/>

[acesso em 09-11-14]

Para François Jullien, pensar a China significa sair do movimento pendular entre Atenas e Jerusalém, encarnado pela filosofia europeia

GunterAxt

François Jullien especializou-se em pensamento chinês e afirmou-se como um importante teórico do diálogo intercultural no contexto do mundo globalizado. Considerado um dos principais pensadores franceses da atualidade, é professor na Universidade Paris 7 – Diderot, onde dirige o Instituto do Pensamento Contemporâneo. É membro sênior do Instituto Universitário da França, já presidiu o Collège International de Philosophie e a Associação Francesa de Estudos Chineses. Atualmente, dirige a revista Agenda do Pensamento Contemporâneo, editada pela Flammarion. Desempenha também papel de consultor para empresas ocidentais que desejam se instalar na China. Seus livros estão traduzidos em mais de 20 países. O filósofo vem ao Brasil neste mês para palestras em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre e para o lançamento de seu livro O Diálogo entre Culturas – Do Universal ao Multiculturalismo (Jorge Zahar).

Nesta entrevista concedida à CULT, em Paris, Jullien fala de seu interesse pela China e das diferenças entre alteridade e exterioridade, bem como entre universal, uniforme e comum, conceitos que considera fundamentais para a compreensão da dinâmica do diálogo entre as culturas. Aborda, ainda, temas como o papel do intelectual na atualidade, os limites dos direitos humanos, e defende a construção de um novo universalismo, baseado na diferença e refratário ao relativismo cultural.

CULT – Por que fazer da China o tema de sua pesquisa?

François Jullien – No início me interessei pelo pensamento grego, mas depois pela China porque ela possui uma exterioridade marcante em relação à cultura europeia. Exterioridade de língua, já que o chinês não pertence à grande tradição indo-europeia; de história, já que os contatos da Europa com a China se tornaram mais frequentes apenas a partir do século 16, na esteira das missões de evangelização, e ganharam intensidade na segunda metade do século 19, como desdobramento do processo colonial moderno. Apesar das diferenças, ambas, Europa e China, são comparáveis. Não se trata de buscar o exotismo da China, mas de evidenciar quanto ela é um caso particularmente tipificado e com forte exterioridade em relação à cultura europeia. Minha abordagem é filosófica. Trabalho sobre um pensamento constituído e explicitado, com o objetivo de reinterrogar o pensamento europeu a partir de fora.

CULT – Qual é a diferença entre exterioridade e alteridade?

Jullien – Sim, eu mencionei exterioridade e não alteridade, porque a exterioridade é algo dado pela geografia, pela língua, pela história: pode-se constatar. Por sua vez, a alteridade é uma construção

cultural. A China está alhures; mas em que medida ela se constitui em um outro? É o que Foucault chamava literalmente, em *As Palavras e as Coisas*, de heterotopia da China, distinta da utopia. As utopias confortam, as heterotopias inquietam.

Mais do que a diferença do pensamento extremo-oriental com relação ao europeu, há uma indiferença nutrida tradicionalmente entre esses termos. O primeiro desafio é sair da indiferença mútua, de maneira que um possa visualizar o outro, numa mudança de enfoque que suscite o pensar.

CULT – Quais seriam os outros modos de inteligibilidade no mundo contemporâneo, paralelos à tradição judaico-cristã e ao racionalismo ocidental?

Jullien – Contrariamente ao que pretende a história ocidental da filosofia, o Extremo Oriente não ficou em estado pré-filosófico. Ele inventou seus marcos de abstração, conheceu uma diversidade de escolas e explorou outras fontes de inteligibilidade.

Há um benefício duplo nesse percurso intelectual da China. Além da descoberta de outra inteligibilidade, sonda-se até onde pode ir essa desterritorialização do pensamento. Mas o deslocamento implica também um retorno. Do ponto de vista da exterioridade, cabe retornar aos pressupostos a partir dos quais se desenvolve a razão europeia. São pressupostos ocultos, não explicitados, que o pensamento europeu veicula como uma evidência. O objetivo aqui é remontar ao impensado do pensamento, captando a razão europeia ao inverso, a partir de sua exterioridade.

Pensar na China é justamente sair do grande movimento pendular entre Atenas e Jerusalém, encarnado pela filosofia europeia.

CULT – Quais as consequências dessa compreensão para a percepção da China contemporânea?

Jullien – Eu proponho a noção de “potencial de situação” para compreender a concepção chinesa de eficácia. Apanho-a dos estrategistas da Antiguidade, como Sun Zi e Sun Bin. Mais do que modelar uma fórmula ideal colocando-a como uma meta, o que implica forçar a impregnação dessa meta na realidade, aquilo que vem a ser eficácia na China se aplica a demarcar, a detectar os fatores favoráveis existentes no seio da situação abordada. A ideia é fazer evoluir continuamente a situação em função dos fatores que podem ser revelados, de maneira que da situação mesma decorra o efeito. Assim, se hoje não é favorável, é preferível esperar, mais do que se destroçar enfrentando uma situação adversa. É por isso que prefiro para a China o termo “eficiência”, mais do que “eficácia”. Eficiência permite compreender a continuidade de um desdobramento e, ao mesmo tempo, a arte de captar sua imanência, sem evidenciar a imposição de um projeto.

Donde decorre uma segunda noção: a de “transformação silenciosa”. Ora, diferentemente do herói europeu, que não apenas estabelece uma meta como age de maneira que propicia a forma ideal que traçou, um dos temas mais marcantes do pensamento chinês é o não agir, que não deve de forma

alguma ser compreendido no sentido de passividade ou de ausência de engajamento. Se o estrategista não age, ele transforma, faz lentamente evoluir a situação no sentido desejado, por influência. Enfim, a transformação manifesta-se como o contrário da ação. Enquanto esta é local, momentânea e ligada a um sujeito específico, a outra é global e progressiva. Nós não a vemos, mas ela acontece. Como o envelhecimento de uma pessoa, que percebemos quando a comparamos com uma fotografia de 20 anos atrás. O pensamento chinês dissolve a individualidade do evento no processo.

CULT – *Mas de que maneira essa “transformação silenciosa” se realiza hoje na China?*

Jullien – *A China, ainda hoje, não me parece estar projetando um plano sobre o devir, perseguindo um fim dado ou divisado, mesmo imperialista, mas sim parece estar explorando da melhor maneira possível, dia após dia, seu potencial de situação. Quer dizer, tirar partido dos fatores favoráveis, seja no domínio econômico, no político, no internacional, e em qualquer ocasião. É apenas agora que começamos, um tanto estupefatos, a constatar os resultados: em alguns decênios, ela converteu-se na usina do mundo e nos próximos anos seu potencial crescerá inelutavelmente. E isso sem um grande evento ou ruptura. Deng Xiaoping, o “pequeno timoneiro”, foi o grande transformador silencioso da China. Ele empurrou gradualmente a sociedade chinesa, alternando liberalização e repressão, do regime socialista ao hipercapitalismo, sem jamais ter declarado uma ruptura franca entre os dois.*

Vejamos, por exemplo, a imigração chinesa na França. Ela estende-se de um bairro a outro, com cada recém-chegado trazendo, um após o outro, todos os seus primos. As celebrações chinesas ganham ano a ano mais importância. Mas essa transição é tão contínua que nós não a percebemos, e não a barramos.

São necessárias ferramentas teóricas específicas para compreender a China contemporânea, com esse regime hipercapitalista sob a redoma comunista apoiada em estrutura hierárquico-burocrática. O Partido Comunista Chinês já se transformou muito. A China renovou suas elites, de uma geração a outra, graças às temporadas de estudo e estágios no exterior. Mas o partido permanece como estrutura de poder. Uma das minhas grandes admirações é perceber que a China jamais conheceu outro regime que não a monarquia. Fala-se na China apenas do bom ou do mau príncipe, da ordem ou da desordem. E, mesmo, considera-se que um mau príncipe é melhor do que a anarquia. Há, sim, momentos em que o poder chinês fracassa, mas eu jamais vi aparecer o ideal de política no senso das formas-modelo de Platão, Aristóteles ou Montesquieu, as quais constituem regimes distintos, cujas qualidades intrínsecas nós cotejamos.

CULT – *Como o senhor caracteriza e diferencia os conceitos de universal, comum e uniforme?*

Jullien – *O universal exprime um conceito da razão, emergindo da tradição europeia, e se reclama como uma necessidade a priori, confundindo-se com a elevação do pensamento e com a própria ciência. Assinala, assim, uma intransigência inegociável.*

O uniforme é um conceito da produção, que se projeta não por necessidade, mas por comodidade. A única racionalidade que pode ser atribuída ao uniforme é a da gestão e a da economia. Enquanto o universal apoia-se na ordem da lógica e do prescritivo, o uniforme repousa sobre a imitação. Assim, se o universal suscita ostensivamente a rebelião, aquela da singularidade, o uniforme se contenta em acalmar as resistências ao seu redor e se funde à paisagem. Sua potência é cumulativa: quanto mais se propaga, mais se impõe. O uniforme produz a estandardização e, assim como o universal, pode ofender o individual ou o singular, chocando-se com a diferença.

O comum é político. Diz respeito àquilo que se compartilha. O comum não é o parecido. Ele é dado por uma noção de pertencimento, que conforma comunidade, e pode se legitimar em progressão, por extensão gradual, como que delineando níveis sucessivos de comunidade aos quais um indivíduo ou grupo pode ser integrado. Trata-se, portanto, de um termo de dupla face, ao mesmo tempo inclusivo e exclusivo, pois, ao incluir determinado perfil, ele pode excluir outro, por negação. A tendência histórico-filosófica do comum é mais forte no sentido de se descerrar do que de se fechar. O comum evolui de um espaço de inclusão e de convergência para um local onde as particularidades se diluem, onde os interesses privados e específicos brandem suas contradições em igualdade de condições, com transparência, possibilitando a emergência do diálogo e da política.

CULT – *A Declaração dos Direitos do Homem está no plano do universal? Em sua opinião, quais as consequências disso?*

Jullien – *É o universal que se afirma na Declaração dos Direitos do Homem. O Ocidente tenta impô-la a todos os povos do mundo, independentemente de sua cultura, como um dever, exigindo subscrição incondicional, padrão que já foi anteriormente forçado goela abaixo dos próprios europeus. A fabricação do “universal” foi excêntrica, nascendo de múltiplos projetos que culminaram na Declaração dos Direitos do Homem, de 1789. Objeto de intermináveis negociações e compromissos, o texto final é uma associação de fragmentos, que ignorou os pontos de disputa. Apesar da pressa com que foi feito, alçou-se a um estatuto ideal e necessário, revestindo-se de aura mítica. Mas o fato de ter sido constantemente reescrito, da Constituição francesa de 1793 à Declaração da ONU de 1948, já mostra que sua suposta universalidade não é um fato consumado. Impostos na época moderna, os Direitos do Homem promovem uma dupla abstração, tipicamente ocidental, que é fonte de contradição: dos “direitos” e do “homem”. Ela isola o sujeito, privilegiando a emancipação, consagrada como fonte da liberdade, e, além disso, isola o homem de seu contexto vital, estabelecendo as dimensões social e política como dependentes de uma construção posterior que garanta sua existência. A criação do universal desvincula o humano de seu mundo, estabelecendo uma dramática contradição.*

Na Índia, por exemplo, não se concebe uma ordem natural da qual o ser humano não faça parte. A integração é estabelecida até a partir dos animais, que para os indianos são dotados do poder de compreensão e de conhecimento e podem já ter sido homens antes de renascerem como bichos. Ali, o

homem é tão pouco excepcional que sua vida e morte carecem de significado, sendo destinadas a se repetir indefinidamente. Não se evidencia um princípio de autoconstituição política a partir da qual os direitos do homem devam ser declarados. Enquanto para o pensamento europeu a liberdade é a última palavra, para o Extremo Oriente é a harmonia. Sob esse aspecto, a Índia comunica-se efetivamente com a China por meio do budismo. Lá, é o Ocidente que produz uma exceção ao introduzir a ruptura que isola o homem. No Islã, o medo do juízo final, elemento primeiro da fé, reduz os direitos humanos à insignificância. Claro que hoje a noção ocidental dos direitos humanos existe em países orientais como “enxerto” estrangeiro. Afinal, os jovens chineses da Praça da Paz Celestial, quando se mobilizam, sabem que tipo de mensagem estão transmitindo para o Ocidente. Por que os orientais foram praticamente forçados a aprender esse significado e os ocidentais, por sua vez, não compreendem a visão dos orientais?

CULT – *É possível a construção de um novo universalismo capaz de contemplar a diferença, mas sem se diluir na miragem do relativismo cultural?*

Jullien – *Sim, e isso pode se dar pela interculturalidade, pelo diálogo efetivo entre as culturas. A chance de escapar à pretensão de universalismo aplastante, de um lado, e, de outro, ao abandono relativista das diversas culturas às suas próprias perspectivas singulares e aos seus destinos únicos é a grande oportunidade da época em que vivemos. Somos a primeira geração à qual a mundialização permitiu viajar mais livremente entre as culturas, no sentido – em oposição à uniformização estéril – justamente de se poder circular por inteligibilidades diversas e promover, com elas, uma inteligência comum – coisa que não tem nada a ver, bem entendido, com uma cultura única.*

Voltemos, como exemplo, aos direitos humanos. Como conceito, como abstração separada da sua cultura de origem, eles podem ser comunicados aos outros povos. Como abstração, os conceitos podem ser manejáveis, identificáveis e transferíveis, tornando-se um instrumento privilegiado de diálogo. A radicalidade conceitual dos direitos humanos está em se apropriar do humano em seu estágio fundamental, como recém-nascido. Essa concepção é transversal e emerge em outras culturas.

O filósofo chinês Mêncio estabelece a consciência da “piedade” como essencial ao humano. Qual homem assiste indiferente à cena na qual uma fera arranca dos braços da mãe uma criança de colo? Na piedade, um indivíduo identifica-se com o seu semelhante. Aqui, em vez de intersubjetividade, existe transindividualidade, no sentido de que todos os indivíduos estão ligados a uma essência. Para todo homem, portanto, existe alguma coisa que ele não faz e que ele não pode suportar que aconteça aos outros.

Conhecer o outro é humanizar e ampliar a moral, restabelecendo a possibilidade de sua refundação e permitindo buscar uma moral que admita a crítica da suspeita.

Assim, como ferramenta de protesto, como instrumento insurrecional, os direitos humanos alcançam uma utilidade mais ampla, abrindo brechas numa totalidade satisfeita, acendendo ou reacendendo nela uma aspiração, dimensão que pode gozar grande utilidade para todas as culturas. Por essa razão, valeria a pena abrir mão da pretensão universal dada em benefício de uma perspectiva universalizante, que sinaliza para a ideia de que o universal está em curso e pode operar como agente promotor, adaptando-se às especificidades culturais. Assim, se deslocaria a questão do teórico para o prático, da verdade para o recurso.

Enfim, um humano desviado por suas diferenças e estabelecido na autorreflexão não corre, ao contrário do que se poderia imaginar, riscos de se decompor. Pois se permitirá a emergência de um universal liberado dos universalismos instalados aos quais costumamos nos render, destravado das totalidades dadas, desfeito de seus revestimentos ideológicos. Um universal que não cessará de desimpedir renovadamente as condições de possibilidade de um comum sempre ameaçado pelo estreitamento. E, assim, o senso de humano não conhecerá mais limites para crescer e se desenvolver.

CULT – *Como se processa esse diálogo intercultural?*

Jullien – *É sobre o plano cultural, mesmo entre os Estados-nação, que se jogam a partir de agora os principais confrontos. A pretensão do Ocidente à universalidade o leva cada vez mais a entrar em conflito com outras civilizações, em particular o Islã e a China. O diálogo emerge aqui como opção e em oposição ao choque. Não se trata, portanto, de afirmar a noção de “identidade cultural” fundada sobre a diferença e, sobretudo, sobre uma concepção simplista e reducionista que caracteriza as culturas com base em seus traços mais óbvios, o que é inevitável fonte de antagonismos, mas de reconhecer a fecundidade dos distanciamentos e das diferenciações culturais como fonte a ser explorada.*

Samuel Huntington vale-se, assim, de instrumentos rudimentares de determinismo cultural para alcançar conclusões reacionárias. Por que fundar, por exemplo, a pretensão de uma tradição europeia sobre o cristianismo e não, também, sobre o ateísmo?

Ao contrário, o pensamento contemporâneo está precisamente engajado num dispositivo de autorreflexão do humano. O humano reflete-se – no sentido de se visualizar e de se meditar – quando confrontado ao diverso. Ele descobre-se por meio das facetas iluminadas e desdobradas pelas múltiplas culturas, na tradução de sentidos entre uma língua de partida e uma língua de chegada, na descategorização e na recategorização de tradições de pensamento.

O diálogo é uma estrutura eficiente e operante que obriga cada uma das partes a reelaborar suas concepções. Mas em qual língua se daria esse diálogo? Digo, sem temer o paradoxo: cada um dialoga na sua língua de origem, mas traduzindo à outra. A tradução obriga a reelaborar conceitos do outro no seio de sua própria língua, portanto a reconsiderar seus próprios implícitos, para torná-los disponíveis à eventualidade de um sentido alternativo. Longe de ser uma deficiência, como obstáculo e fonte de

opacidade, é a necessidade de traduzir que faz trabalhar as culturas entre elas mesmas. A tradução, a meu ver, é a única ética possível do mundo global que vem aí. É por isso que penso serem os tradutores profissionais a chave no mundo que estamos construindo.

CULT – *Uma sociedade pode erguer-se a partir da espinha da interculturalidade?*

Jullien – *Talvez o Brasil seja um país que não apenas faz permanentemente um diálogo intercultural com o exterior, como ainda efetua um diálogo intercultural interno. Aí, as fronteiras entre a cultura popular e a cultura erudita parecem ser tênues. Da mesma forma, o país parece estabelecer pouca resistência às influências culturais exógenas, o que não implica uma descaracterização local ou uma vassalagem. Estímulos internos e externos parecem estar em permanente estado de fusão.*

CULT – *Qual a função do intelectual na sociedade contemporânea?*

Jullien – *Na era da mundialização, o engajamento do intelectual não é mais o posicionamento extremado, em busca de uma radicalidade de princípios, que conduz ao antagonismo de posições. Consiste em revelar por quais vias aquilo que parece ruim, ou mau, aquilo que conforma a alteridade encerra fontes inexploradas ou invisíveis para a descoberta de uma fecundidade possível e cooperativa. E, ainda, num movimento inverso e complementar, em incentivar a diferenciação do pensamento, rearranjando as possibilidades do dissenso de forma que trabalhe ao encontro do consenso, no qual o pensamento, quando não inquirido, está sempre ameaçado de adormecer e de se estiar.*